CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

562

abril 1997

DOSSIER Marcel Proust

Charles Simic
El imperio de los sueños

Oscar Peyrou
El hermano secreto de Borges

Javier García G. Mosteiro
La Castellana y la arquitectura madrileña

Notas sobre Norbert Elias, Lyotard y Eliot

Entrevista con Eduardo Mendoza

Fotografías de Adolfo Bioy Casares

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMENEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

562 ÍNDICE

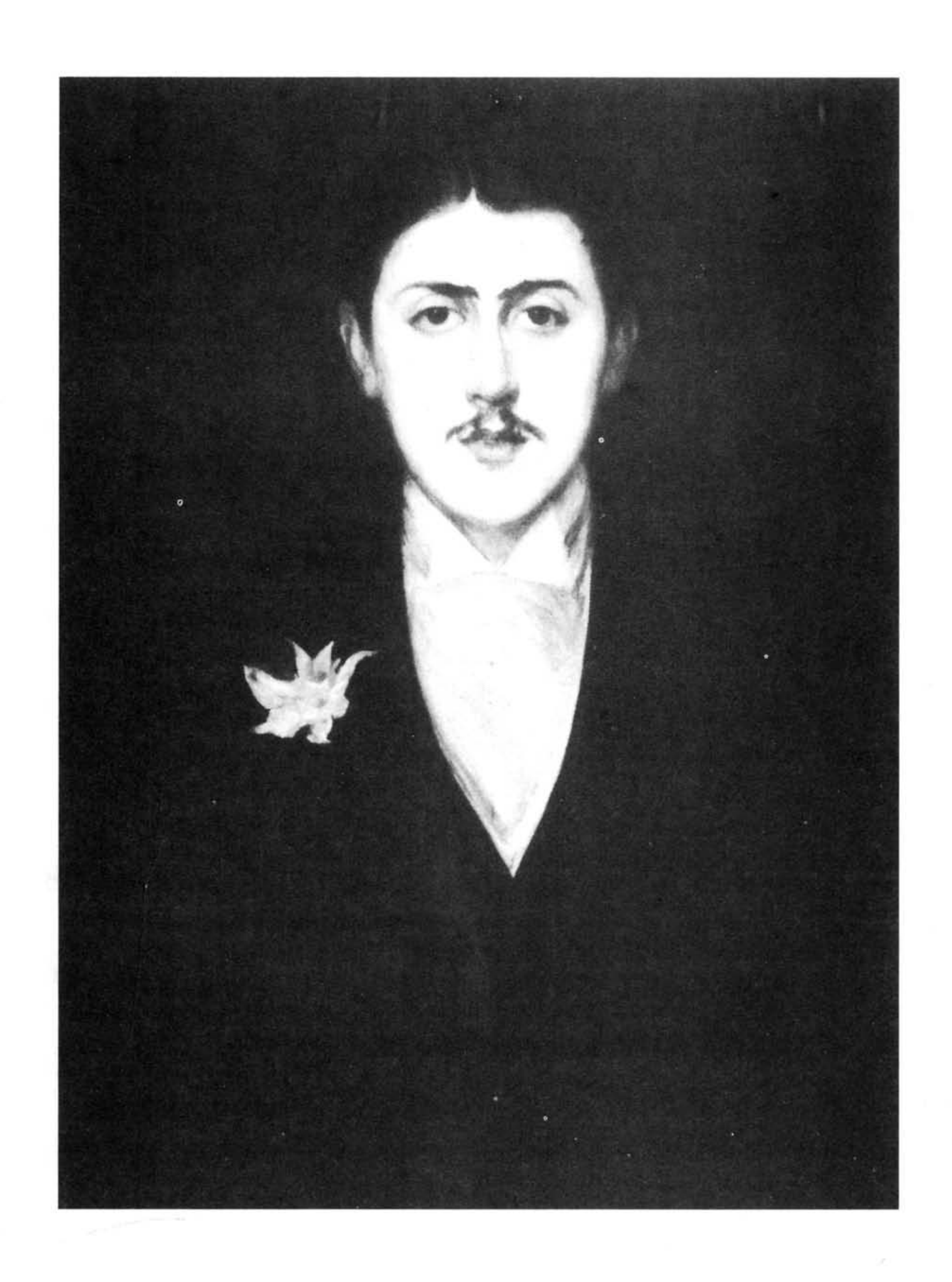
DOSSIER
Marcel Proust

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Marcel Proust



Retrato de Proust por Jacques-Émile Blanche, 1892

Proust en Berlín

Con motivo del centenario de *Les plaisirs et les jours,* el primer libro de Marcel Proust, tuvieron lugar en Berlín, entre el 31 de octubre y el 3 de noviembre de 1996, unas jornadas sobre *Proust y la crítica.* Las coordinaron los profesores Dieter Ingenschay y Hans Pfeiffer y contaron con el apoyo institucional de la Universidad Humboldt (en cuyo histórico auditorio se llevaron a cabo), la Sociedad Marcel Proust de Alemania y el Instituto Francés de Berlín. De ellas se han extraído los textos siguientes.

Proust es motivo incesante de investigación crítica y sus obras, de ediciones cuidadosamente confrontadas con variantes e inéditos. Sabido es que las tres últimas partes de su *Recherche* se publicaron póstumas, por lo que algunos especialistas las consideran apenas un pre-texto y no un texto propiamente tal. 0, si se prefiere: una de las incontables redacciones posibles de un texto, pues en esta contingencia textual reside, justamente, una de las adquisiciones más importantes del trabajo proustiano.

Por ello cobró especial importancia que se invitara a los editores actuales de Proust: Jean-Yves Tadié y Antoine Compagnon, responsables de la nueva edición Pléiade, Luzius Keller, de la alemana, y Alberto Beretta Anguissola, de la italiana, a los cuales conviene añadir a George Pistorius, bibliógrafo de Proust.

Puesto que el tema nuclear fue la relación del escritor con la crítica, una zona considerable de los trabajos se ocuparon de la recepción de Proust en diversos países y épocas. En Francia, por ejemplo, la opinión «profesional» distó de ser unánime en los comienzos de la andadura proustiana. Críticos expectables como Charles Hirsch *(Mercure de France)* y Félix Bertaux (cuya contribución al número de homenaje de la *Nouvelle Revue Française,* en 1923, no se incluyó en el mismo y debió salir en una revista alemana), o colegas elogiados por el mismo Proust, como Maurice Maeterlinck, fueron muy duros con la obra en curso. Juzgaron que el proustismo era una moda pasajera, hecha para los esnobs de posguerra, y que la novela no pasaba de ser una crónica de costumbres interminable, ilegible y pretenciosa. Su materia prima era buena, pero el tratamiento carecía de arte. Se le oponían, desde diversas ópticas, las maestrías de Pierre Benoit o André Gide.

En Alemania, en cambio, la recepción de calidad fue más afortunada para Proust. Pronto contó con admiradores del prestigio de Rainer María Rilke y Stefan Zweig, entre los escritores, y de Ernst Robert Curtius, Walter Benjamin, Erich Auerbach y Leo Spitzer, entre los críticos. No faltaron las objeciones, pero provenientes, más bien, del campo político y religioso. Karl Toth, por ejemplo (1927), ultranacionalista y antifrancés, naturalmente dolido por la derrota alemana en la guerra mundial, se la tomó con Proust por ser un exaltador del Segundo Imperio, de su patología social, su ociosidad y su velado judaísmo. Karl Time, desde una perspectiva cristiana protestante, proclama que la lectura de Proust le resulta insoportable y que lo único valioso de su libro es su parecido con ciertos aspectos del romanticismo alemán. Precisamente, lo que le reprochaban algunos críticos patrioteros franceses, como Paul Souday, quien denunció la equívoca germanofilia de Proust (por ejemplo, a través del personaje de Robert de Saint-Loup) y su amor masoquista por el enemigo. En verdad, Proust había sido partidario de Dreyfus en el famoso asunto y luego, abiertamente antinacionalista y, por ello, escasamente entusiasta de las glorias militares francesas.

Variopintos desdenes mereció Proust en las décadas de los treinta y los cuarenta tanto desde la crítica «derechista» (por ser semijudío, esnob y homosexual) como desde las filas «izquierdistas» del surrealismo y el existencialismo, por tratarse de un *clásico* (sic). Caben excepciones: Ramón Fernández, André Maurois, François Mauriac. Años más tarde, será una suerte de neovanguardia quien invertirá el discurso, rescatando –como en el caso de Georges Bataille– precisamente lo que Proust tiene de excesivo y transgresor. Lo mismo en cuanto a la crítica estructuralista y los cultores del *nouveau roman,* quienes se reclaman del voyeurismo proustiano como de un modelo.

El peligro de todas estas consagraciones ambivalentes (Proust como innovador o Proust como evocador de un mundo bonito y perdido, digno de un *coffee table book*) es convertir al escritor en una institución administrada por los filólogos que hacen ediciones anotadas, repertorios de personajes, índices bibliográficos, diccionarios de temas, ideas y personas, epistolarios y elencos de memorias y autobiografías. Se puede así olvidar fácilmente la actitud básica de Proust: escribir es un acto de constante autocrítica, a la vez que el objeto criticado nunca es del todo reductible. La lectura y la crítica, por no decir la escritura misma, son una tarea románticamente infinita. El personaje del escritor Bergotte, que muere de una pedestre indigestión de patatas, simboliza, para Beretta Anguissola, este carácter mortífero del análisis, que mata al analista con su núcleo indigerible. Como decían algunos hermeneutas de la Edad Media, un texto se rumia incesantemente, pero no acaba nunca de metabolizarse.

Proust es un crítico especialmente agudo en la *Recherche,* más que en sus dispersos intentos expresamente críticos. Su novela, o lo que fuere la *Recherche,* es, entre otras cosas, una antología de literatura comparada y una dispersa autocrítica cultural. Su autor, o lo que fuere Proust, convierte, además, edificios, cuadros y músicas, en objetos discursivos, pasibles de crítica. Así evitamos el error referencial de creer que sus personajes tienen claves concretas y que Elstir, por ejemplo, es Renoir, o Vinteuil es Henri Duparc, o Bergotte es Anatole France. La búsqueda es un viaje, pero no un viaje de exploración científica, sino una singladura cuya brújula es el deseo, creador de objetos.

De ahí, también, las complejas relaciones entre Proust y Sainte-Beuve tan bien estudiadas por Karlheinz Stierle. Se sabe que Proust se insurgió contra Sainte-Beuve y que su primer proyecto de la *Recherche* fue un ensayo que prolongara sus escritos antibeuvistas. Frente al positivismo del crítico, que hacía de la obra un resultado de la biografía, un emergente o apéndice, el novelista proclama tanto la autonomía del escritor como la autonomía paralela del lector, es decir la autonomía de un texto que es pasible de un cambio constante de sujetos.

Como siempre ocurre, las oposiciones enconadas suelen ser espejos disimulados. Proust acaba haciendo de su *Recherche* no ya un *Contre Sainte-Beuve* sino un auténtico *Avec Sainte-Beuve.* Lo que este último dice acerca de cómo se forma la vocación de un escritor, por ejemplo, puede aplicarse al narrador proustiano, ya que la *Recherche* narra, entre tantas otras cosas, dicho proceso. Tardíamente, en el texto, el narrador advierte que se ha estado «convirtiendo» en un escritor. También beuviana es la distinción proustiana entre el yo profundo y el yo exterior o ficha, el ser que escrutamos en la memoria y el ser que los otros nos reconocen. A ninguno de ellos tenemos un acceso directo, sino especular: somos un reflejo en el relato del recuerdo/olvido y somos un reflejo en el espejo de los demás.

Saint-Simon, que tanto ha impregnado a Proust, es otra herencia de Sainte-Beuve, lo mismo que el moralismo que Proust rescata de los moralistas franceses del barroco y que pasa por el filtro «moderno» de la fisiología moral o fisionomía moral de Sainte-Beuve.

Otra relación privilegiada es la que Proust mantiene con Flaubert, y que ha sido explorada con especial inteligencia por Rainer Warning. A fines de siglo, la crítica dominante en Francia cuestionaba la maestría flaubertiana. Albert Thibaudet, por ejemplo, veía en Flaubert, apenas, a un repetidor de la tradición romántica. Fue Proust quien se adelantó a señalar el carácter revolucionario de la obra flaubertiana, inscrita en la actitud del escritor-crítico que viene de la Ilustración y llega hasta Baudelaire y Valéry.

Para Proust, Flaubert ha revolucionado nuestro dispositivo de conocimiento tanto como, en su hora, el mismísimo Kant, sólo que apelando a

ciertas alteraciones de los usos gramaticales. Frente a la objetividad de la lengua, resalta la importancia de la subjetividad, importancia especialmente significativa para la cultura francesa, tan apegada al edificio de su lengua, y que se sigue valiendo de una lengua literaria codificada en el barroco, según asegura Valéry.

La palabra proustiana no es dócil ni transparente, sino, siguiendo al simbolismo, opaca y significante. Por ejemplo: el exceso flaubertiano en el pasado imperfecto, su muletilla *tandis que,* su confianza en los períodos de hemistiquios alejandrinos (frases de siete sílabas), etc, sirven para indicar una dicotomía entre la visión objetiva o categorial y la visión subjetiva de la impresión, que es un saber preconceptual. Ya Leo Spitzer apuntó la importancia de la impresión primera e inmediata, mediada sólo por el lenguaje, acrítica pero sapiente, el carácter epistemológico del impresionismo proustiano, obligado a la autocrítica por la presencia del lenguaje mismo.

El tiempo como impresión (obsesión que Proust comparte con su contemporáneo y admirador Thomas Mann, a quien desconocía) conduce a otra dicotomía: el continuo temporal y la discontinuidad verbal, marcada por el silencio donde no hay tiempo. Blancos y lugares vacíos (de nuevo, Mallarmé) se tornan significativos y ponen en cuestión la totalidad épica clásica y el sentido unívoco y direccional del mundo, todo por obra de la ya mencionada autocrítica del lenguaje. Hay en la *Recherche,* pues, una teleología imposible y grandiosa. Flaubert suministra el modelo: se liquida la subjetividad romántica por medio de la impasibilidad objetiva del observador, que permite la aparición de otra subjetividad, la del lenguaje mismo. Romántica, en cambio, es la ironía, la aceptación irónica de la vida, refundida plásticamente por el arte, según Flaubert trata de explicar en una carta a Louise Colet, pues don Gustave gustaba, como el narrador con Albertine, dar lecciones de teoría poética a su amada, epístola mediante.

El metaforismo del yo proustiano no está lejos de la impasibilidad flaubertiana: el mundo se convierte en un ejercicio metafórico, ligado a esa *volupté sauvage* de Flaubert, un mortalismo opuesto al vitalismo de Nietzsche y Bergson, el gozo decadente de ir aniquilando el mundo inmediato por medio del lenguaje que lo reconstruye y lo inventa, dotado de negatividad creadora.

Con todo ello se relaciona el gusto proustiano por el pastiche, estudiado por Walter Bruno Berg. El pastichismo es una visión perspéctica de las cosas y una forma crítica en acción. El pastiche es un ejercicio de estilo que implica una crítica del estilo y pone al hombre junto al mundo, alejándose de cualquier artilugio estetizante o decadente, que intenta convertir la vida mundana en una obra de arte. El yo queda como promesa paradisíaca de una identidad definitiva, el Edén donde yo soy siempre el

mismo, pleno y eterno. Para Proust los paraísos sólo son paraísos perdidos, identidades vividas como irreparable pérdida y como utopía.

De esta manera, la *Recherche* aparece como un testamento, la historia de cómo no se escribe un libro, pues el libro pleno es imposible, en tanto se cumplen los pastiches de los escritores canónicos, los otros que acaban adueñándose, irónicamente, del supuesto escritor. Éste, más que tal, es un lector, entendiéndose la lectura como un acto solitario pero no egoísta ni impasible, sino activo, pues incorpora el texto, le da cuerpo. Y, al darle cuerpo, le da tiempo, le da historia. La lectura es, pues, un acto social y en tanto decisión y elección de signos, también es un acto moral. ¿Había Proust leído y aceptado a Nietzsche? Más bien parece inverosímil, pero estas ideas dialécticas pudo haberlas captado en Ruskin, como aventura Jürgen Ritte.

Proust concede más importancia a los signos de la historia que a la historia misma, según han advertido Samuel Beckett y Gilles Deleuze. Paradójicamente, como opina Dominique Viart, el mundo es comprensible a través de sus signos, que no son del todo comprensibles, porque su desciframiento se hace por medio de otros signos, en infinita espiral romántica. La *Recherche* es una búsqueda y una investigación de la verdad, que se traiciona y se revela, al mismo tiempo, por unos signos involuntarios, por ese proceso que Mallarmé describe como la conversión de las impresiones en jeroglíficos. No hay signo sin impresión como no hay esencia fija en el objeto que el signo representa ni en el sujeto que lo percibe. Hay diseminación de signos en el mundo, ese proceso que solemos denominar historia. La *Recherche* es, a la vez, una enciclopedia y algo que trasciende al libro, un metalibro, o la novela de un mundo visto como novela. El mundo real es inaferrable como si fuera sagrado, algo que se propone como un más-allá. Esta tarea es confiada por Proust al arte y confiere a la empresa un carácter religioso. Significar es imaginar, construir imágenes, normalmente metafóricas, alegorías de un mundo que está-ahí pero que no podemos asumir radicalmente, sino apenas mentar. La mención acaba por constituirlo como mundo.

Pertinente, entonces, resulta la relación Proust-Freud, estudiada por Malcolm Bowie. En ambos es decisiva la forma dialógica: el otro constituye siempre al interlocutor, como en la entrevista psicoanalítica. Albertine juega el rol del analista y la transferencia es el modelo del amor: hablo a la amada y creo que ella posee la plenitud del sentido de cuanto yo digo, sentido que a mí se me escapa. Idealizo en la amada al saber absoluto, que es un saber supuesto, y le entrego mi afectividad. La prisionera proustiana es absoluta escucha, hasta convertirse en pantalla de mi decir, en objeto inerte, pasivo y obediente a mi fantasía.

Cuando hay momentos de especial intensidad afectiva (memoria, éxtasis, júbilo) aparece el inconsciente, el otro que me hace decir, y el diálo-

go se convierte en un asunto de tres o, quizá, dado que la escucha también tiene su inconsciente, de cuatro. Proust hace de esta forma una crítica de la psicología introspectiva en la novela psicológica convencional, lo mismo que Freud hace la crítica de la psiquiatría clásica.

Me permito apostillar que una de las lecturas de la *Recherche* alcanza a ver en ella una historia de familia, de esta familia tan especial cuyos nombres (salvo el de la tía Léonie) y apellidos jamás pronuncia el narrador, acaso porque son inefables o están censurados (censurar el nombre es ocultar el origen). La abuela es llamada Bathilde por un tercero, una sola vez en el libro. Y el narrador/barrador es llamado Marcel, una sola vez y por Albertine (¿es un nombre civil o una contraseña, el signo de que la amada es la única que sabe nombrar al narrador, como la madre es la única que conoce el auténtico nombre del hijo, la única que sabe verdaderamente su origen?). Es curiosa esta maniobra de barrar o borronear los nombres propios, siendo que el narrador es goloso de parentescos, abolengos y genealogías. Acaso nos esté habilitando para convertirnos en miembros de esa familia anónima, a la cual damos nuestros nombres y nuestros cuerpos de lectores, en ese momento fugaz de plenitud de la verdad que es la lectura.

Y la lectura, las lecturas, siguen, imparables, en una incesante *recherche*. Resulta estimulante que se reúnan gentes de distinta procedencia, en este esquicio de capital europea que es Berlín, la ciudad que se destruye y se reconstruye sin parar, donde se toman ausencias y figuraciones de la memoria los imperios de ayer y anteayer. Si Europa lograra convertirse en un coloquio proustiano, podríamos abrigar una gran esperanza de convivencia.

Blas Matamoro

Proust recuperado por las vanguardias

Recordaré ciertas obviedades. Proust ha atravesado un purgatorio en los años treinta y cuarenta. Su obra fue mal recibida y poco leída en esos decenios durante los cuales triunfaron el surrealismo y el existencialismo. No me cuestiono demasiado la inclusión de la palabra vanguardia en el título de este trabajo, pues todos los escritores que han contado y cuentan para nosotros han sido hostiles a Proust. «A partir de 1930 es como si Proust no existiera», recordaba recientemente Philippe Sollers. «No se habla más de él. La *NRF* se desinteresa y no dice una sola palabra sobre Proust. Paulhan no habla jamás de él y Gide, no hace falta recordarlo, no era lo que más admiraba. Luego, los grandes líderes de la preguerra y la posguerra tampoco hablan. No hay una sola línea sobre Proust en Breton, que lo detesta, ni en Aragon, que cree que diciendo Albert en vez de Albertine se arregla todo, lo cual es una estupidez manifiesta. Nada en Malraux, nada en Sartre, nada en Camus, nada más tarde»[1].

El juicio de Sollers es un poco exagerado pero fundamentalmente veraz, porque cuando los líderes de los treinta y cuarenta hablan de Proust, nunca es para elogiarlo. Céline, por ejemplo, no dudaba en tomar partido en *Voyage au bout de la nuit:* «Proust, medio fantasma, se perdió en el infinito con extraordinaria tenacidad, en una diluyente futileza de ritos y paseos que rodean a la gente del gran mundo, gentes del vacío, fantasmas de deseos, folladores de a tres indecisos que esperan a su Watteau, en busca de improbables Citereas»[2].

Estas citas resumen bien lo que se ha reprochado a Proust durante mucho tiempo: que describe la clase de los ricos y los ociosos, la aristocracia decadente, una época muerta o moribunda, todo en un estilo anfigúrico.

Esto recuerda las polémicas suscitadas por la atribución a Proust del premio Goncourt, en 1919, con *A la sombra de las muchachas en flor,* en contra de Roland Dorgelès con su libro *Les croix de bois,* una novela de guerra. La izquierda, los ex-combatientes, los voceros de la juventud, cayeron a tor-

[1] *«Sur Proust»,* L'Infini, n.º 51, p. 29.
[2] *Céline:* Romans, *Gallimard, Pléiade, París, 1981, tomo I, p. 74.*

tazos sobre Proust, que hizo, un año más tarde, un pastiche de estos ataques: «Este veredicto nos compensa del otro, el del año pasado, cuando se llevó el premio ese inmundo cerdo de Proust, casi centenario, gracias a embrollos e intrigas (...) en detrimento de una sana juventud guerrera, entre la cual había para elegir más de una obra maestra, en lugar de ese soporífero, etc...»[3].

Los artículos que siguieron al Goncourt prefiguran la recepción negativa que debió pagar *En busca del tiempo perdido* durante mucho tiempo. El autor, se dijo, sólo se interesa por el amor desde el punto de vista mundano, su lengua es preciosista y su estilo imposible. Y, sin embargo, el de Proust es el más notable de los Goncourt. Éste no tenía en 1919 la notoriedad que luego tuvo y no la habría alcanzado si los jurados hubiesen pasado de Proust como pasaron de Céline en 1932.

En *Bagatelles pour une massacre,* la parrafada de Céline contra la novela heredera de Paul Bourget y de Proust se desvía enseguida hacia el antisemitismo: «Definitivamente, nos balanceamos en la mierda, hemos caído y nos hemos degradado al subrango de las subprusterías», asimiladas a renglón seguido a «el diluvio judío, comunizante, predicador, al arca judía, la prisión judía, es decir dispuestos a flotar en un océano de homicidios judíos»[4]. En 1943, Céline se irritó porque Brasillach defendía a Proust y halló en éste un estilo «talmúdico»: «Más o menos, el Talmud está concebido y escrito como las novelas de Proust, tortuoso, arabescado, desordenado mosaico»[5]. Cabe preguntarse si Proust, muy tolerante respecto al antisemitismo, habría reaccionado como le aconsejaba a Gallimard en 1921, cuando *L'Action française* se negó a publicar un anuncio donde se citaba un artículo de Fernand Vandérem sobre *Sodoma y Gomorra,* salvo que se quitara el nombre del autor, porque era judío, y del libro de Proust, porque era indecente. «Como ante todo estoy preocupado por no molestar a León Daudet, estaría dispuesto a aceptar las supresiones que proponen (creo que el antisemitismo no tiene nada que ver en el asunto y que 'sucio judío' es un epíteto homérico en la casa) si el anuncio es lo bastante elogioso como para que compense la falta de precisión»[6].

Proust parecía dispuesto a sacrificar su judeidad al éxito de su libro. En cuanto a Céline, no distinguía entre judaísmo, homosexualidad, esnobismo y estilo: «El muy minusculizante análisis de enculamiento a la Pru-Proust, subida-matiz en semidardo de cuarto de mosca», según define la manera de Proust en *Bagatelles*[7].

[3] *Carta a Jacques Boulenger, 4 de diciembre de 1920.*
[4] *Céline:* Bagatelles pour une massacre, *Denoël, Paris, 1937, p. 187.*
[5] *Carta a Lucien Combelle,* Révolution nationale, *20 de febrero de 1943,* en Cahiers Céline, *7, Gallimard, Paris, 1986, p. 180.*
[6] *Marcel Proust-Gaston Gallimard:* Correspondance, *ed. Pascal Fouché, Gallimard, París, 1989, p. 371.*
[7] Bagatelles por une massacre, *p. 169.*

El momento en que Céline dice las peores cosas sobre Proust en público es también muy significativo, aunque, en privado, nunca haya renunciado a su opinión sobre el estricto clasicismo de Proust, sobre la longitud de sus oraciones y su ausencia de sentimiento, lo cual lo ponía fatal: «HORROR de lo que *explica*... Proust explica demasiado, para mi gusto. Trescientas páginas para hacernos comprender que Tutur le da por culo a Tatave, es demasiado»[8], opina todavía en 1947. A partir de mediados de los cincuenta, cuando Céline intenta rehacer su lugar en las letras francesas y a promocionar *D'un chateau l'autre*, llega a alentar un acercamiento a Proust en diversas entrevistas. Tal vez en 1957 ya no convenga agarrárselas con Proust. Es verdad que Céline también publica en Gallimard pero que no es capaz de contenerse del todo: «Proust, evidentemente, se hallaba en el gran mundo, y bueno, contaba lo que era ese mundo, lo que veía y luego, por fin, los pequeños dramas de la pederastia»[9]. Quitando un extremo antisemitismo, los seguidores de la literatura popular, populista, proletaria, comunista y comprometida –los nombres han cambiado a menudo– no habrían dicho otra cosa entre 1930 y 1960.

Proust, entonces, es atacado, tal vez por judío y homosexual, pero también como clásico, según el epíteto que pronto le endilgaron y que no era precisamente el más seductor para las vanguardias. Desde la aparición de *Por el camino de Swann* en 1913, tras el cual Gide y Gallimard pidieron a Proust que se uniera a las ediciones de la *Nouvelle Revue Française,* que había rechazado el original en 1912, luego entre el premio Goncourt y su muerte, Proust fue celebrado como grande y clásico escritor. «Usted es realmente nuestro maestro» le escribía Gallimard en 1920[10]. El número de homenaje de la *NRF* de enero de 1923 reunió, bajo la coordinación de Gaston Gallimard y Jacques Rivière, a numerosos autores de la casa –Valéry, Thibaudet, Drieu la Rochelle, Gide– junto con algunos amigos de Proust. Un clan de proustólatras se formó enseguida. Gallimard publicó en 1928 un repertorio con los personajes de *En busca...,* un volumen de trozos escogidos, reimpreso a menudo, y un repertorio de temas en 1935. Pero no por ello Proust dejó de bajar enseguida al Purgatorio. Las ventas de *Swann* descendieron de cerca de 8000 ejemplares en 1927, el año de *El tiempo recobrado,* a menos de 1400 en 1936. Al comienzo de los años cincuenta, antes de la edición en la *Pléiade,* habían subido a un poco más de 2000 ejemplares por año. León-Pierre Quint, al reeditar en 1928 su elogioso *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre* (1925) anotaba que Proust jamás pronunciaba la palabra Dios

[8] *Carta a Milton Hindus, 11 de junio de 1947, en Milton Hindus:* L. F. Céline tel que je l'ai vu, *Herne, París, 1969, p. 142.*
[9] *«L. F. Céline vous parle» en Céline:* Romans, *Gallimard, Pléiade, París, 1974, II, 932. El texto es de 1957.*
[10] *Proust-Gallimard:* Correspondance, *p. 302.*

y que era indiferente a toda moral: «Esta despreocupación» concluía «empequeñece un poco la humanidad de su novela»[11]. En la reedición del mismo libro en 1936, Quint observaba «la indiferencia de cierta parte de la juventud hacia un escritor que se desinteresó por la cuestión social»[12] y hacia una obra donde no aparece un solo trabajador manual, campesino ni obrero, mientras que los escasos personajes que tienen un oficio –médicos, oficiales o embajadores– están vistos en sus ratos de ocio. Quint intentaba salvar por la obra los defectos del hombre, por otra parte universalmente reconocidos: esnobismo y sexualidad desequilibrada. Desde 1926, una gran encuesta en una revista literaria, *Les Marges,* había considerado a Proust responsable del desencadenamiento de la homosexualidad en la literatura.

Pero si Céline juzga necesario atacar a Proust en 1932, diez años después de su muerte y cinco años después de la publicación de *El tiempo recobrado,* es porque su fama, aunque en su punto más bajo, no ha desaparecido. Lo mismo para Sartre, que en 1939 se regocijaba porque la fenomenología de Husserl había hecho caducar definitivamente el espíritu de análisis de la novela francesa: «(Husserl) ha hecho tabla rasa con lo anterior y dado lugar a un nuevo tratado de las pasiones que se inspira en esta verdad tan simple y tan profundamente desconocida por nuestros refinados: si amamos a una mujer, es porque es amable. Henos aquí liberados de Proust»[13]. En la «Presentación» de *Les temps modernes,* en 1947, Proust debía de ser el único escritor aún citado largamente, en un ataque en toda regla contra quien Sartre consideraba el colmo de la irresponsabilidad burguesa: «Pederasta, Proust ha creído poder apoyarse en su experiencia homosexual cuando quiso describir el amor de Swann por Odette; burgués, presenta este sentimiento de un burgués rico y ocioso por una mantenida, como el prototipo del amor: entonces, cree en la existencia de pasiones universales (...) Proust se eligió burgués, se hizo cómplice de la propaganda burguesa, porque su obra contribuye a divulgar el mito de la naturaleza humana»[14].

Para Sartre, entonces, Proust era el enemigo público número uno, el representante de una literatura de la interioridad al servicio de los privilegios de clase. Sartre volvía de lejos. El desenlace de *La nausée,* donde, escuchando una pieza de jazz, Roquentin entreveía una posible redención en la creación literaria, parecía ratificar la religión del arte de *El tiempo recobrado,* esta alienación estética que Sartre no pararía de denunciar tras la guerra, en particular en *Les mots.*

[11] *Pierre-Quint:* Marcel Proust, sa vie, son oeuvre, *Le Sagittaire, París, 1976, pp. 254 y 165.*
[12] Ibid., *p. 273.*
[13] *Sartre:* Situations I, *Gallimard, París, 1947, p. 32.*
[14] *Sartre:* Situations II, *Gallimard, París, 1948, p. 20.*

La reacción contra Proust se había inaugurado con la publicación de los dos últimos volúmenes de su obra, *Albertina desaparecida* en 1925 y *El tiempo recobrado* en 1927. Estos libros fueron mal recibidos, como borradores que probaban la decadencia del escritor. En su discurso de recepción en la Academia Francesa, en 1947, Paul Claudel expresará un sentimiento todavía vigente acerca de cómo Proust describió la sociedad de su tiempo: «En cualquier caso, hubo más cosas en aquellos honorables años (...) que las patochadas de la señora Verdurin y los amores del señor de Charlus»[15]. Pero si Proust siguió siendo la prenda de una secta (los que «estaban en ello», como dicen los amigos de la Verdurin) hasta fines de los cuarenta, es porque las corrientes dominantes en la literatura, en la *NRF* y otros foros, en particular en la casa Grasset con sus cuatro M –Mauriac, Montherlant, Morand y Maurois– le fueron hostiles durante mucho tiempo, empezando por los surrealistas. Aragon, lejos de asociarse al homenaje de la *NRF* en 1923, publicó por la misma época un artículo en *Littérature,* cuyo título es elocuente: «Me encarnizo con un muerto». Breton, «el encantador dadaísta que ha corregido las pruebas de *Guermantes I*»[16], según lo llamaba Proust, lo citaba junto a Barrès en el *Manifiesto surrealista,* condenando la novela de análisis. Pocas obras parecen más distantes de Proust que las notables hacia 1930, no sólo Céline, sino también Malraux, del cual decía Proust al ver su firma en la *NRF* de 1922: «No sé quiénes son todos esos nuevos colaboradores de la *NRF* (...) pero encuentro que sus notas son nulas en cuanto a pensamiento, aparte de estar escritas en una jerga vulgar y a la vez incomprensible»[17].

Según Sollers, Mauriac fue la excepción: «El único que tenía una total admiración por Proust era Mauriac. Cuando yo lo entrevistaba, no paraba de hablar de Proust. Nos veíamos en secreto para hablar de Proust y para mí era importante conocer a alguien que había cenado con Proust, tarde en la noche, con Proust en su cama, las manchas de tinta en las sábanas, el pollo frío y el champaña, todo eso. Mauriac consideraba que su propia obra había sido anulada por la de Proust»[18]. Sollers, con todo, se refiere a una época posterior, los años cincuenta, cuando el prestigio de Proust volvía a estar en alza.

Los años treinta vieron la publicación de la correspondencia de Proust y de numerosos libros de recuerdos que, como *Au bal avec Marcel Proust* (1928) de la princesa Bibesco, eran disputados por los Guermantes y los Verdurin. La divulgación de las cartas de Proust a Montesquiou en 1930 y las dirigidas a Anna de Noailles, en 1931 –los dos primeros

[15] *Claudel:* Oeuvres en prose, *Gallimard, Pléiade, París, 1965, p. 650.*
[16] *Proust-Gallimard:* Correspondance, *p. 267.*
[17] Ibid., *p. 578.*
[18] *«Sur Proust», pp. 29-30.*

tomos de la correspondencia general– dañó su memoria, como anota Pierre-Quint en 1936[19], acentuando su imagen de salonero, pelotilla e hipócrita. Se llegó a reprocharle que diera sus «legendarias propinas», que sólo podían explicarse «por el lado patológico de su naturaleza, por su costumbre de comprar a gente inferior»[20]. En Francia, irónicamente con respecto a un escritor que se había metido con Sainte-Beuve y su pretensión de amalgamar vida y obra, ésta aparece, en el caso de Proust, totalmente ocultada por su biografía y, singularmente, por su «secreto», considerado como una clave por Henri Massis en *Le drame de Marcel Proust* (1937).

Todo ello explica la mediocridad de la crítica francesa sobre Proust, de la cual nada queda, salvo quizá la publicación póstuma de los estudios de Jacques Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du coeur humain* (1927). Tanto más chocante resulta que en el extranjero se multiplican los trabajos de calidad, como la monografía de Ernst Robert Curtius (1925), traducida al francés en 1928, año en que Leo Spitzer hace aparecer en sus *Estudios de estilo* un trabajo de 130 páginas que sigue manteniendo su valor. El *Proust* de Samuel Beckett, publicado en 1931 en Londres, es una de las escasas obras que se interesan por la novela como tal, sin dejarse enceguecer por la reputación del autor. Nada hay de equivalente en Francia, donde el encierro de la secta de los proustólatras favorece las elucubraciones sobre las claves de la novela. Se discurre infinitamente sobre la psicología y la mística de Proust, que no ha llegado aún a la universidad. El sabio libro de Albert Feuillerat *Comment Marcel Proust a composé son roman,* basado en las pruebas de imprenta del segundo volumen editado por Grasset en 1914, se publicó en 1934 en los Estados Unidos, donde grandes filólogos se ponen a trabajar sobre el tema, como Douglas Alden (autor de *Proust and his french Critics,* 1940) y Philip Kolb (editor de la correspondencia desde los años treinta). En Francia, todavía, sólo se permite hablar de Proust a las mujeres, pero no en tesis de Estado sino en frívolos doctorados universitarios que no llevan a ninguna parte. Son ellas quienes trillaron asuntos de estética menor, como Proust y Ruskin, Proust y la música, Proust y la pintura. Si algún varón se atreve a hablar de Proust en la universidad, aún después de la guerra, es en carácter de filósofo –el eterno paralelo entre Proust y Bergson– o como metafísico (Henri Bonnet: *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust,* 1946 y 1949) o como moralista (Jacques Nathan: *La morale de Proust,* 1953).

El segundo momento que quisiera evocar es el de la recuperación de Proust por aquellos que Sollers denomina «los grandes líderes». «Es

[19] *Pierre-Quint, cit., p. 280.*
[20] Ibid., *p. 274.*

muy tardíamente, con Barthes, y de ello soy testigo porque lo hemos hablado, cuando se vuelve a preguntar si no vale la pena una reconsideración del universo proustiano, y ya estamos prácticamente a fines de los años setenta». Sollers reconstruye la historia *a posteriori* y un poco de prisa y corriendo, pues la revaluación de Proust ya estaba entablada en los años cincuenta, con la divulgación del gigantesco fondo de cuadernos inéditos conservados por su familia: la leyenda del escritor se instauró cuando Bernard de Fallois publicó *Jean Santeuil* en 1952 y, después, bajo el título de *Contre Sainte-Beuve* (1954) unos extractos de los cuadernos de 1908 y 1909 donde Proust mezclaba textos narrativos y críticos e intentando lo que luego sería *En busca...* El fracaso de *Jean Santeuil* y de *Contre Sainte-Beuve,* al yuxtaponer filosofía y novela, recuerdos y crítica, sin llegar a unificarlos, volvía evidente e incontestable, de pronto, el logro de *En busca...* como novela total. Lejos de ser un producto espontáneo de la facilidad extraordinaria de un escritor superior y voluble, lo era de un esfuerzo infinito y ocultaba un sufrimiento continuo: se pasaba del talento al genio. Claudel, de quien recordé lo mal que pensaba de Proust en 1947, fue conmovido por *Contre Sainte-Beuve,* cuyo envío agradeció a Elisabeth Mante-Proust con estas palabras: «Contribuirá a hacer caer muchos de mis prejuicios»[21]. Con la edición de *En busca...* en la colección Pléiade, a cargo de Pierre Clarac y André Ferré (1954), el efecto de aquellos inéditos fue magistral. Los esbozos de Proust se volvían dignos de una publicación integral. Y esto no sólo daba a la obra el estatuto de un monumento, poniendo al descubierto sus cimientos, sino que posibilitaba su recuperación por parte de aquéllos que iban a constituirse enseguida en la vanguardia intelectual.

Georges Bataille publicó tempranamente una reseña de *Jean Santeuil* en *Critique*[22]. Se conocía el compromiso de Proust a favor del capitán Dreyfus durante el famoso asunto homónimo (1894), pero no su ingenua agresividad y una pasión política insospechable en la ironía de la novela pero manifiesta en *Jean Santeuil.* Bataille descubre, a propósito del personaje de Couzon, modelado sobre Jean Jaurès, que Proust, en su juventud, había estado seducido por el socialismo. Helo allí, por fin, legitimado por la izquierda. De manera mucho más importante, sin duda, Bataille revaloriza todo el mal que figura en *En busca...* –los celos, la hipocresía, la mentira, el cinismo, la crueldad– hasta entonces apenas

[21] *Carta del 23 de diciembre de 1954,* en Oeuvres en prose, *n.° 4, p. 650.*
[22] Critique, *julio de 1952, retomado en* La Littérature et le mal, *Gallimard, París, 1957. Ver también «Marcel Proust et la mère profanée»* en Critique, *n.° 7, diciembre de 1946, pp. 601-611. Reseña de André Fretet:* L'aliénation poétique. Rimbaud, Mallarmé, Proust, *Janin, 1946 y Denis Saurat:* Tendances. Idées françaises de Molière à Proust, *Vieux Colombier, París, 1946* (OC, *XI, 151/161*)*. Y «Note: Marcel Proust»,* Critique, *n.° 31, noviembre de 1948, pp. 1133-1136* (OC, *XI, 391/394*)*.*

considerados como algo moral o amoral, neurótico o enfermizo, bajo los nombres de exceso o erotismo, es decir como una transgresión superior de la moral tradicional, destinada a fundar una moral auténtica. Y he allí a Proust, en quien Sartre veía al escritor burgués por excelencia, hasta en sus pequeñas perversiones y las de sus personajes, sin duda que en nombre de la salud y la normalidad supuestas en el proletariado, he allí a Proust, patas arriba, convertido en el tipo mismo de la transgresión de la moral burguesa, asociado a Sade y Baudelaire, a Nietzsche y a Genet, y elevado a héroe de la modernidad postsurrealista y postmarxista. Maurice Blanchot, cuya reseña al *Proust* de Ramón Fernández en 1943[23] era todavía una variación sobre el misticismo de Proust, tema de moda tras la aparición de *El tiempo recobrado,* publica en 1954 dos artículos en la *NRF* inspirados por *Jean Santeuil*[24]. Pasando de la mística a la metafísica, de la religión del arte a la filosofía del ser, estos artículos sitúan con fuerza a Proust en la genealogía moderna, como un mojón en la busca de la esencia de la literatura, una etapa hacia la neutralización del relato y la ontología del arte. La diferencia esencial que Proust postula entre el yo social y el yo profundo del escritor, confirmada por la ruptura entre *Jean Santeuil* y *En busca...*, el fracaso de una y el éxito de la otra, prefiguran el próximo tópico de la muerte del autor. Y he allí a Proust en el camino de la desaparición de la literatura, justamente entre Mallarmé y Blanchot.

Todos los nuevos rasgos del moderno Proust vanguardista, aparecen en estado naciente. Estos breves artículos, más algunos otros como «Notes sur la structure de la *Recherche*» de Jean Rousset y «Les moments de Proust» de Michel Butor (1955)[25] dan a Proust, por primera vez en Francia, después del surrealismo y anticipando ya la declinación de la filosofía de la existencia, sus cartas de nobleza en un campo que nunca lo había reclamado: la vanguardia intelectual. El Proust de derecha, sin embargo, no es suprimido. El eterno debate sobre las claves sigue en pie, pero existe, por su parte, un Proust de izquierda, cercano a Sade y Baudelaire, Mallarmé y Blanchot, Roussel, Bataille y Genet y, si se mira fuera de la colmena, con Joyce, Musil, Kafka. Es el Proust de las vanguardias y de las ciencias humanas, del *high Modernism,* como se dice en inglés.

Los trabajos de cierta envergadura sobre Proust vienen, no obstante, del extranjero, sea por parte de los viejos o de los jóvenes, ya que el

[23] *Retomado con el título de «L'expérience de Proust»* en Faux pas, *Gallimard, París, 1943.*
[24] *Retomados igualmente bajo el título de «L'expérience de Proust»* en Le Livre à venir, *Gallimard, París, 1959.*
[25] Revue des sciences humaines, *julio-septiembre de 1955;* Monde nouveau, *diciembre de 1955.*

libro mayor sobre la vida y la obra –hasta el reciente libro de Jean-Yves Tadié– sobre sus claves y modelos, sigue siendo la biografía de George Painter, publicada en inglés en 1959 y 1966. El efecto del libro de Painter fue capital para la proustificación de Proust –así sus amigos denominaban sus manierismos–, es decir para la percepción de su vida a través de su obra. Puesto que la vida de Proust no fue aventurera, trágica ni titánica, sino burguesa, casera y sobre todo muy insignificante, Painter consigue hacerla apasionante descifrándola a través de la historia de su héroe: «No es la vida de Proust lo que hallamos en su obra, sino su obra lo que recobramos en la vida de Proust» escribía Barthes sobre esta inversión que hacía, de pronto, de la vida de Proust una suerte de extensión o de ilustración mítica de *En busca...*: «No es la vida lo que informa la obra, sino la obra la que irradia y explota en la vida»[26]. En la otra orilla, la obra de Germaine Brée, profesora en los Estados Unidos, *Du temps perdu au temps retrouvé* (1950), es el primer estudio profundo de la estructura de la novela; la tesis de Hans Robert Jauss *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust* (1955), el primer análisis formal de su sistema temporal; los libros de Marcel Muller *Les voix narratives dans la Recherche* (1965) y de Brian Rogers *Proust's narrative Techniques* (1965), las prefiguraciones de la narratología que invadirá más tarde a Francia. Todos estos trabajos son estructuralistas, en el sentido de que proponen unos modelos formales del libro.

El efecto de la moda del *nouveau roman* sobre la recepción de Proust es más difícil de razonar. Los nuevos novelistas –Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor– fueron unos lectores atentos de Proust. Robbe-Grillet juzga que si fueron ellos mismos mal recibidos en los años cincuenta, es porque los críticos al uso aún no habían asimilado a Proust ni a Joyce. El *nouveau roman* ilustra un especial interés, infrecuente en la tradición francesa, por las técnicas novelescas, y Proust debió ser consagrado como un catálogo completo de las técnicas novelescas universales por Gérard Genette en *Figures III* (1972).Entonces: hay afinidades. Como pensaba T.S. Eliot, la introducción de nuevas obras en el canon puede alterar todas las jerarquías, y tras el *nouveau roman* Proust se encontró en la cima. Pero Sarraute, en *L'ère du soupçon* (1956) consideraba, con cierta ironía, que estábamos cerca de acabar con Proust: «... para la mayoría de nosotros, las obras de Joyce y de Proust se alzan en la lejanía como los testigos de una época revuelta. No está lejos el tiempo en que se los visitará con guía, entre grupos de escolares, con respetuoso silencio y una admiración un tanto sombría, como se hace con los monumentos históricos»[27].

[26] *Barthes: «Les vies parallèles»,* Quinzaine littéraire, *n.º 15, marzo de 1966.*
[27] *Sarraute;* L'ère du soupçon, *Gallimard Folio, París, 1987, p. 84.*

El *nouveau roman* no eliminó a Proust; tampoco lo consideró pasado y coñazo. Al contrario, si produjo un efecto, fue el de hacerlo leer porque allí estaba el *nouveau roman,* como esas «reminiscencias anticipadas» que Proust gustaba recobrar en los libros del pasado.

Sea como fuere, Proust alcanzaba rápidamente a la vanguardia. Una década le fue consagrada en Cérisy-la-Salle en julio de 1962. En 1963 apareció *L'espace proustien* de Georges Poulet y un libro de Gaëtan Picon, el cual, sin embargo, había juzgado en 1949, en su *Panorama de la nouvelle littérature française:* «Si no hablo de Proust no es porque lo ignore o lo discuta, sino porque su obra se ha alejado de nosotros, no sólo por su fecha, sino también por su naturaleza, porque es la coronación genial de un simbolismo y de un individualismo psicológico y analítico que, de momento, no tienen vigencia»[28].

Proust, aparentemente, había recuperado su vigencia. El breve y famoso libro de Gilles Deleuze *Proust et les signes* (1964) propone un nuevo modelo, simple y sistemático, propicio a convencer a la generación estructuralista. *En busca...* es un aprendizaje de signos organizados en círculos: la mundanidad, el amor, las impresiones, finalmente el arte, que los integra a todos. Los signos del arte son inmateriales, revelan las esencias como diferencias últimas y absolutas. El Proust de Deleuze es leibniciano. Finalmente, Proust ha sido salvado del idealismo. Ha reemplazado en plenitud a Flaubert en su papel de gran escritor, enfermo de las letras, loco por la literatura, que el sartrismo había promovido.

Es como metalibro, libro-espejo o puesta en abismo, es decir como novela sobre la novela que encierra su propia crítica e incluye una filosofía, como *En busca...* fue recuperado por la vanguardia a partir de mediados los años cincuenta, asimilando *El tiempo recobrado* a *Comment j'ai écrit certains de mes livres* o confundiendo a Proust con Raymond Roussel. Resulta sintomática, en este sentido, la evolución de Barthes, cuyas pocas alusiones a Proust en *Le dégré zéro de l'écriture* (1953) muestran que lo conocía mal por entonces. Pero enseguida iba a descubrir la noción de metalenguaje, aplicándola a la sustitución de la literatura sobre la literatura, por la literatura sin más, en el siglo XX. Proust, escribe Barthes, representa «la esperanza de conseguir eludir la tautología literaria remitiendo continuamente, por así decirlo, la literatura al mañana, declarando sin cesar que se está por escribir, y haciendo de esta declaración la literatura misma» (1959)[29].

El formalismo aplicado a Proust, desplegando la primera persona, distinguiendo al narrador del héroe y del autor, haciendo proliferar voces y tiempos, se funda sobre una observación análoga a la anterior de Barthes.

[28] *Citado por Tadié:* Proust, *p. 162.*
[29] *Barthes:* Essais critiques, *Seuil, París, 1964, p. 106.*

Barthes volvió incesantemente sobre tal idea, que no era nueva: *Le roman d'une vocation,* así se llamaba un librito publicado en 1925, antes que *El tiempo recobrado,* por Auguste Laget, quien preveía que el arte no sólo daría a la obra de Proust su tema sino también su forma. Con la diferencia de que Laget pensaba aún que se podía llegar a ser escritor, en tanto que Barthes ya no lo cree. Desde Mallarmé «no sólo que los escritores hacen crítica, sino que su obra, a menudo, enuncia las condiciones de su génesis (Proust) o de su ausencia (Blanchot)»[30]. «Relato de un deseo de escribir» añade Barthes entonces y todavía, relato. Tras insistir sobre la modernidad de Proust, Barthes parece cada vez más sensible al placer que le proporciona leer *En busca...*, cuya problemática es moderna pero que se deja leer como una buena novela de aquellos tiempos: «*En busca...* es una de esas cosmogonías que, principalmente, el siglo XIX supo producir (Balzac, Dickens, Wagner, Zola), cuyo carácter a la vez estatuario e histórico es precisamente éste: ser espacios (galaxias) infinitamente explorables»[31]. Se relee la novela de Proust sin saltearse siempre las mismas páginas; es un mundo del que no se puede salir tras la primera entrada, un breviario, un libro de cabecera, como las cartas de Madame de Sévigné para la abuela y la madre de *En busca...*: «Comprendí que la obra de Proust es, al menos para mí, la obra de referencia, la *mathesis* general, el *mandala* de toda la cosmogonía literaria»[32].

Barthes termina con una lectura expresamente identificatoria de *En busca...*[33] como si, una vez que Proust se anclara sólidamente en la modernidad, a mitad de camino entre Mallarmé y Blanchot, se pudiera volver a leer *En busca...* como una novela mundana. Que Proust haya sido, en su momento, asimilado por la vanguardia, autoriza, sin mayores escrúpulos, las delicias de las lecturas cursis, *Kitsch, camp,* a la Montesquiou como a la Mallarmé, jugando entre una distinción narratológica y una sutileza genealógica y gozando de ambas.

El tercer momento que quisiera abordar es el presente. Bien entendido que no sabemos claramente lo que son nuestras vanguardias, ni siquiera si las hay. El Proust de derecha sobrevive, como en ese *Grand Livre de Proust* recientemente publicado en París (Les Belles Lettres, 1996), prototipo de eso que los ingleses llaman «libro de mesa de café», pero la más reciente biografía de Proust, debida a Jean-Yves Tadié, se ha separado netamente de esta tradición para convertirse en biografía de la obra, lo que no son los libros de Painter, Diesbach ni Duchêne. De cual-

[30] *Barthes:* Critique et vérité, *Seuil, París, 1966, p. 45.*
[31] *Barthes: «Une idée de recherche» (1971),* en Le bruissement de la langue, *Seuil, París, 1984, p. 308.*
[32] *Barthes:* Le plaisir du texte, *Seuil, París, 1973, p. 59.*
[33] *Barthes: «Longtemps je me suis couché de bonne heure» (1978), en:* Le bruissement de la langue, *cit.*

quier manera, la pregunta subsiste: ¿Cuál es hoy el Proust de izquierda? ¿O no hay ya izquierda, ni en literatura ni en política? Reina una suerte de consenso sobre Proust que tal vez no sea buena señal y que hace de él un clásico en el peor sentido de la palabra, en el de canon escolar, como si el academicismo moderno lo hubiera recuperado tras su rehabilitación por la vanguardia. Proust ha sido recobrado, el movimiento ha tenido lugar, está acabado, y las consecuencias no son necesariamente felices.

Tras la caída de Proust en el dominio público, con la difusión masiva de los esbozos de *En busca...* y el progreso de los estudios genéticos, en verdad no logro ver hacia dónde se dirigen los estudios proustianos, ni siquiera si van en alguna dirección. Lo siento un poco atrasados, si no dormitando, como si el volumen de los inéditos hubiera aplastado a los críticos. En el momento de esas nuevas publicaciones, di a conocer una prevención titulada «Ce qu'on ne peut plus dire de Proust» *(Littérature,* 88, 1992), subrayando las precauciones que era imprescindible tomar de ahora en adelante en la interpretación, teniendo en cuenta los nuevos materiales, pero nunca imaginé que el efecto de nuestras ediciones sería el de silenciar a la crítica. En el fondo, el resultado me parece comparable, en buena medida, a la situación del primer período analizado. En Francia, todos estaban entonces obnubilados por la biografía, y la crítica era deficiente; las misceláneas de recuerdos y cartas ocultaban el texto y bloqueaban y hasta obstaculizaban la interpretación. Hoy, los inéditos provocan una ocultación similar. Monopolizan la atención, alejan del texto, paralizan la interpretación. Curiosamente, los nuevos documentos, lejos de tener el mismo efecto incitador y liberador que *Jean Santeuil* y *Contre Sainte-Beuve* en los años cincuenta, han provocado, al menos en mi opinión, un repliegue de los estudios proustianos. Y hoy, como en los años treinta y cuarenta, es mejor hallarse a cierta distancia del centro –de Francia, de París– para seguir hablando de *En busca...,* o para hablar de manera novedosa. Me parece que es, en efecto, del extranjero –como se dice en francés y en español– de donde vienen algunos trabajos originales que he leído sobre Proust en los últimos años, como los suscitados por los *Gays and Lesbian Studies,* y sobre todo los *Queer Studies* de los Estados Unidos, etc. Pienso también en el excelente libro de Mario Lavagetto: *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust* (Einaudi, Torino, 1991).

Insistiendo en el rechazo que había provocado Proust en la preguerra como en la postguerra, Sollers añadía: «Es por ello que, a fines de siglo, ahora y aquí tenemos una oportunidad de leer a Proust quizá por primera vez de manera no universitaria»[34]. Surge en estas líneas el perfil típica-

[34] *«Sur Proust», p. 29.*

mente antiacadémico de las así llamadas vanguardias, autoproclamadas y un tanto gratuitas, porque Proust no es verdaderamente un autor universitario, o por lo menos no desde hace mucho tiempo, sino que justamente está por convertirse en tal. Sólo en este fin de siglo el discurso universitario lo ha recuperado, tras la vanguardia, y amenaza con hacerlo callar. Pero Sollers, a pesar de todo, señala con perspicacia que en Proust y en su libro son objeto de un rechazo continuo lo judío y la homosexualidad, aunque no puede responsabilizarse de ello al discurso académico. «Proust es demasiado complejo. Por lo demás, muestra algo importante para la reflexión de nuestra época: que se puede ser un judío plenamente integrado a Francia y a la cultura francesa. Y esto es muy molesto para todos. Y no sólo ser un judío plenamente integrado, sino alguien que puede dirigir a la sociedad unas miradas que pueden considerarse antisemitas (...) lo mismo en cuanto a la sexualidad que inerva todo el continente proustiano»[35].

No estoy totalmente de acuerdo con Sollers pero, justamente, lo que sigue siendo irrecuperable en Proust, aún para las vanguardias, es su judaísmo, incluida en él su componente antisemita, y la homosexualidad, con su componente homofóbico: «Habrá que esperar mucho tiempo para que quizá y sólo entonces, se aquiete la discusión acerca de qué quiso decir realmente Proust buscando una significación a la homosexualidad, y es algo muy importante»[36].

No creo que esto sea problemático, al menos en Francia. Sollers piensa evidentemente en sus propias observaciones sobre Sodoma y Gomorra en su *Théorie des exceptions* (1986), como asimismo en el libro de Julia Kristeva sobre Proust, *Le temps sensible* (Gallimard, 1994) como en esos intentos recientes por descubrir la «definitiva» originalidad proustiana. Se trata de una cuestión particular de Sollers. Y es exacto que el tema proustiano ha ocupado cada vez más a Sollers y a su revista *L'Infini* desde los años ochenta, hasta el punto de que Sollers revisa su propio pasado proustiano: «He hablado de esto en muchas ocasiones y así empiezo mi primer libro *Une curieuse solitude.* Ahora soy de otra opinión, he vuelto a hablar de lo mismo pero siempre un poco en el desierto».

Todo esto es muy vago, la frase es confusa y la perífrasis y el eufemismo ocultan, en verdad, los años politizados de *Tel Quel.* El nombre de Proust apareció raramente en *Tel Quel,* donde se mantuvo mucho tiempo la misma censura política de los años treinta y cuarenta. Detalle extravagante: Proust no figura en los índices de la revista (1960-1982) hechos

[35] Ibid., *p. 30.*
[36] Ibid., *p. 30.*

por Philippe Forest[37]. No se publicó en ella un solo artículo sobre Proust en más de veinte años. Su nombre sólo aparece como parte de una letanía (Proust, Kafka, Chateaubriand, Sévigné, Joyce) pero Proust nunca ha sido un ídolo de esta última vanguardia, que ha citado mucho más a Dante. Y he aquí la indudable razón: el único texto de Sollers que he encontrado en *Tel Quel* es una reseña de *Proust et les signes* de Gilles Deleuze en 1964. Enseguida, cuando la revista se politiza, la prohibición de preguerra sobre Proust se repite. Leo, además: «Proust representa un fin genial. Mallarmé y Joyce, un comienzo»[38]. La reserva es evidente: Proust es sin duda genial pero termina una época. Mallarmé, Joyce, enseguida Céline, todos son vanguardistas. Encontramos de nuevo la distinción entre el modernismo (la estetización de la política) y la vanguardia (la politización de la estética). Aun Musil, añade Sollers, tiene «una relación más violenta con el pensamiento que Proust». Después de lo cual el mismo Sollers sólo ha hablado de Proust en contadas ocasiones y siempre en el desierto que *Tel Quel* había hecho en torno a Proust. Así se escribe la historia.

En verdad, Sollers encontró a Proust en los años ochenta, después de entrar en Gallimard. Como Céline en el cincuenta, se convirtió en proustiano al publicar en Gallimard. En *Femmes* aparece esta idea que no para de repetir: «¿Dónde estamos? País: el planeta. Capital: Gomorra. Gobierno: Sodoma (...) No se llega fácilmente a esta hipótesis desconcertante. Es, sin embargo, evidente la conclusión de Proust, a la que nadie parece prestar atención (...) Y, sobre todo, este punto capital: que Sodoma es un dialecto de Gomorra, una rama, un subconjunto, una emanación separada pero sujeta con cadena (...) He allí el genio de Proust»[39].

En nombre de Gomorra, Proust ha entrado en el panteón de Sollers. Esto es el colmo de la recuperación. Es indispensable, hoy, decirse proustiano. Sollers no para de hacerlo[40]. Pero no estoy seguro de que Sollers pueda ser hoy tenido por vanguardista. No importa. Como me decía hace poco un amigo a quien describía esta recuperación proustiana: «De todos modos, Proust nos enterrará a todos».

Antoine Compagnon

Traducción de Blas Matamoro

[37] *Paris, Éditions du Seuil, Collection Fiction & Cie, 1995.*
[38] Tel Quel, *19, 1964, p. 95.*
[39] *Sollers:* Femmes, *Gallimard, Paris, 1983, p. 124. Idea retomada en «Proust et Gomorrhe», en:* Théorie des exceptions, *Gallimard, París, 1986, p. 75/9.*
[40] *Retomado el mismo tema por Sollers en una entrevista sobre Paulhan, ignorante de Proust, «Questions ouvertes»,* L'Infini, *55, pp. 12/3.*

En busca del tiempo perdido, una ficción hermenéutica

En la inmensa bibliografía crítica consagrada a Proust dominan, muy evidentemente, con independencia de los diversos estudios sobre temas particulares –la moda, la familia, la homosexualidad, etc.– los trabajos sobre la memoria y el tiempo. El título mismo de *En busca del tiempo perdido* incita a tal despliegue crítico, y no citaré la lista de ejemplos, que va de Georges Poulet[1] a Paul Ricoeur[2] y Julia Kristeva[3]. Pero el mismo título suscita, a su vez, otra lectura. El genitivo que aquí convoca al tiempo depende, en efecto, de un sustantivo capital –la búsqueda–, el cual, como lo subraya con fuerza Gilles Deleuze en el libro que consagra a Proust, ha permanecido en un segundo plano entre los intereses críticos. A partir del libro de Gilles Deleuze *Proust et les signes* (PUF, 1964 y 1976) y de otros más, entre ellos el de Jean-Pierre Richard *Proust et le monde sensible* (Seuil, 1974, segunda parte: «Le sens») es posible leer *En busca...* no ya como una gran meditación sobre el tiempo, sino como una busca del sentido, una investigación sobre la verdad. Una mirada interpretativa se dirige a ese mundo cuyos fenómenos son recibidos por el narrador como otros tantos *signos* que afectan a lo imaginario y la reflexión.

Quisiera poner el acento sobre este asunto, desarrollándolo en tres direcciones, íntimamente relacionadas y que expondré de modo más sintético que analítico. Se trata, por una parte, de recorrer las críticas proustianas que, de Jacques Rivière a Gilles Deleuze y aún más acá, han sabido abordar *En busca...* como una empresa que vale, sobre todo, por el propósito hermenéutico que se atribuye; y, por otra parte, de evaluar, en la misma escritura proustiana, todo lo que privilegia esa dimensión hermenéutica; por fin, determinar en qué medida esa práctica hermenéutica de la escritura narrativa transforma radicalmente la concepción misma del acto narrativo e influye de manera decisiva en la literatura de nuestro siglo.

[1] *George Poulet:* Études sur le temps humain, *tomos I y IV, Rocher-Plon, París, 1952-1968.*

[2] *Paul Ricoeur:* Temps et récit, *particularmente el segundo tomo:* La configuration du temps dans le récit de fiction, *Seuil, París, 1984.*

[3] *Julia Kristeva:* Le temps sensible, *Gallimard, París, 1994.*

El empleo del término «hermenéutico» quizá parezca un tanto forzado. *En busca...* no es una ficción que interprete su texto sino una ficción que se construye sobre la interpretación del mundo, del otro y, finalmente, del sujeto mismo, en tanto estas instancias se le dan por medio de unos signos a descifrar. Pero, en mi opinión, se trata de distinguir esta obra de la novela analítica, inclinada exclusivamente hacia los datos de orden psicológico, y con la cual se la ha comparado a menudo, cuando no confundido. Es mejor decir «ficción interpretativa» como lo haré a continuación.

Rivière, Proust y la novela analítica

En su continua defensa de Proust, Jacques Rivière pone el acento en la novela analítica, cuyo ejemplo máximo sería *En busca...* Su crítica se ha ocupado de situar el texto dentro de cierta tradición clásica. Esta perspectiva se vincula con los problemas de una época, con la posición estética de la joven *Nouvelle Revue Française* y con la inquietud de legitimar a Proust a los ojos de un público todavía reticente. Aproximar a Proust y Racine y mostrar cómo aquél supera singularmente los logros del siglo XIX, adquiere en este sentido un valor particular. En cualquier caso, hay que saber leer en las opiniones de Rivière las intuiciones de su discurso crítico y lo que estas intuiciones señalan, más allá de las intenciones de su autor.

El título mismo de la larga novela proustiana, declara Rivière, es muy significativo: «Implica cierto esfuerzo, aplicación, método, empresa; significa cierta distancia entre el autor y su objeto, una distancia que deberá franquear por medio de la memoria, la reflexión y la inteligencia; anuncia una conquista discursiva de la realidad perseguida»[4]. La reflexión capital de Rivière consiste en mostrar a la vez que la memoria no es el único componente de la obra, en la que operan también la inteligencia y la reflexión. Ante todo pone en evidencia que, más que obtener un resultado analítico, Proust ofrece la descripción de su movimiento, su conquista progresiva, obtenida tanto por método y aplicación como por esfuerzo.

El abandono de la narración lineal

La puesta en escena literaria de la dificultad de comprender es en Proust un acto renovador que se refuerza al acordar una preferencia al

[4] *Jacques Rivière: «Marcel Proust et la tradition classique»,* Nouvelle Revue Française, *uno de febrero de 1920, pp. 192-200, artículo retomado en los* Cahiers Marcel Proust, *n.º 13, Gallimard, París, 1985.*

discurso sobre la narración. Ramón Fernández compara, por su parte, el estilo de Proust con los de Descartes, Montaigne, Kant y Auguste Comte[5]. Pero ya Rivière escribía en aquel artículo de 1920: «Proust, sumergiéndose en sí mismo, interroga, explora, adivina, reconoce y de a poco explica las cosas y a las personas; su espíritu devora suavemente lo que tienen de oscuro y opaco, destruye en ellas cuanto no se deja ver, todo lo que propende sólo a la impresión; lo *inventa,* de esta manera, apenas con hacer su *inventario,* por medio de la sola y calma perpetuidad de la consideración que les confiere»[6]. Los términos –invento, inventario– subrayados por Rivière, merecen un comentario; la invención combina dos sentidos: el jurídico, o sea la exhumación de un tesoro, y otro, más amplio, de concepción o imaginación. La fórmula expresa muy bien esta empresa de exhumación de verdades ocultas, que tiene para Proust el valor del trabajo creativo, el cual procede a inventariar, o sea a analizar con atención soberana en los detalles, a su descripción e interpretación.

Ortega y Gasset, en el número de homenaje de la *NRF,* había reprochado a Proust falta de dinamismo. Rivière cita largamente este artículo del escritor español en ocasión de la cuarta y última conferencia sobre Proust que pronuncia en el teatro Vieux Colombier[7] sobre todo en este pasaje: «...en la vida, creemos, cada hecho es anuncio y transición de otro hecho, y así hasta conformar una trayectoria, lo mismo que a cada punto geométrico sucede otro hasta formar una línea. Pero Proust atormenta este carácter dinámico de nuestro ser, obligándonos, irremisiblemente, a permanecer en el primer hecho, a veces durante cien o más páginas»[8]. Este *ribeteado del relato,* que Ortega aproxima al impresionismo con su técnica puntillista, Rivière lo compara con el cubismo, que intenta mostrar a la vez las distintas facetas de un objeto. Más allá de estas posibles analogías pictóricas, ciertamente ligadas a una época pero de las que conviene desconfiar porque colocan en el mismo plano unos datos radicalmente heterogéneos, se observará que, en efecto, la narración lineal no preocupa a Proust. Su escritura obedece a otros imperativos, muy bien acotados por Pierre Bergounioux, escritor actual afín a Proust: «La economía narrativa ejerce sobre el material una acción compulsiva, en tanto éste no tiene otra realidad que la imaginada por el autor, sólo vale por el juego de relaciones que establece la narra-

[5] *Ramón Fernández:* Proust ou la généalogie du roman moderne, *Nouvelle Revue Critique, París, 1944; reedición Grasset, París, 1976, p. 36.*

[6] *Rivière, art. cit., p. 66.*

[7] *Jacques Rivière: «Quelques progrès dans le coeur humain. Conclusions. Une nouvelle orientation de la psychologie», 31 de enero de 1923, en* Cahiers Marcel Proust, *n.° 13, cit.*

[8] *José Ortega y Gasset: «Le temps, la distance et la forme chez Marcel Proust»,* NRF, «Hommage à Marcel Proust», *uno de enero de 1923, p. 277.*

ción y se desliza espontáneamente por la sintaxis novelesca. Se apodera de lo transitorio. Otra cosa ocurre cuando el deseo de ver claro se sobrepone al de narrar. El eje novelesco es horizontal. Una acción se halla resuelta en él por medio de una acción ulterior y ésta se justifica por aquélla. La postura reflexiva, en cambio, es vertical. Excava y se hunde en lugar de rebotar y resbalar. La necesidad de comprender se sobrepone a la de mostrar»[9].

El «abandono de las virtudes clásicas de la composición» que sus contemporáneos reprocharon a Proust, se vincula, entonces, con el abandono del privilegio concedido al hilo narrativo, en favor de una escritura más reflexiva, que prefiere interrogar e interpretar más que contar, cambio de perspectiva en la empresa novelesca de la que Proust ofrece el ejemplo supremo: la novela ya no tiene como prioridad contar una historia sino poner en escena unos signos, su percepción, las preguntas que suscitan y el esfuerzo de interpretación que convocan. Gilles Deleuze muestra que lo importante de *En busca...* no está en las aventuras de Charlus o del narrador, sino en la interpretación de los signos que emite Charlus o que el narrador percibe. El siglo XIX privilegió la historia aunque la fundara en unos signos. Proust privilegia los signos y su interpretación aunque a veces le es dado narrar unas historias. «Sólo crea por medio del análisis» dice Rivière, señalando que «el autor está completamente desprovisto de imaginación»[10]. He allí la gran novedad de Proust y de Freud, según Rivière: «Todo lo que los escritores se habituaron a padecer, de pronto, simplemente, lo contemplan; para descifrarlo, se sirven de todas esas huellas, de todos esos signos que están depositados en rostros y palabras, de todos esos vestigios inexplorados y, en lugar de reproducirlos, los interpretan»[11]. Las nociones de vestigio e interpretación adquieren extrema importancia. No sólo transforman la estructura novelesca favoreciendo su interpretación, sino que alteran también el contenido novelesco, orientándolo hacia lo ínfimo, lo desdeñable, lo insignificante: «Lo que mejor nos recuerda a un ser es, justamente, lo que hemos olvidado de él (porque era insignificante y por ello lo abandonamos)...»[12], dice Proust en *A la sombra de las muchachas en flor.* Y Rivière comenta: «He allí una revolución o, al menos, una reforma intelectual, cuya fecundidad apenas podemos entrever».

[9] *Pierre Bergounioux: «Entretien avec Paul Martin»,* en L'oeil de la lettre, *sin fecha, p. 6.*

[10] *Jacques Rivière: «Le roman de monsieur Marcel Proust. Notes de juillet 1919 à janvier de 1920», publicadas en* Cahiers Marcel Proust, *cit., p. 43.*

[11] *Jacques Rivière: «Quelques progrès...», cit., p. 184.*

[12] *Marcel Proust:* A la recherche du temps perdu (RTP), *Gallimard, Pléiade, edition Clarac-Ferré, I, 643.*

De hecho, si ha habido una disciplina científica que, a la vuelta del siglo, puso en evidencia la importancia del detalle insignificante y residual, es el psicoanálisis. El mismo Rivière acierta cuando asocia a Proust y Freud a partir de la traducción francesa de la *Introduction à la psychanalyse* (Payot, 1922). En «Marcel Proust et l'esprit positif», Rivière intenta, desde enero de 1923, una primera aproximación a Freud, para señalar el espíritu crítico de Proust, que desafía las apariencias, sospecha de lo inmediato de los sentimientos: «Proust tuvo el genio de la sospecha» declara Rivière[13] y habla igualmente de «la inmensidad de la sospecha proustiana» contra la cual «no hay defensas». Lo que Nathalie Sarraute denominará más tarde «la era de la sospecha», aparece aquí de manera fundamental, pues, en efecto, la sospecha se vincula con la soberana atención al signo y Rivière así lo constata: «Proust y Freud inauguran una manera de interrogar a la consciencia. Rompen con las indicaciones del sentido íntimo (...) esperan, acechan, en lugar de los sentimientos, sus efectos; sólo quieren comprenderlos a través de sus signos»[14]. Al terminar su primera conferencia en el Vieux Colombier, evalúa el interés de la empresa freudiana y se expresa, de nuevo, con los términos «signos» y «sospecha»: «Freud escapa al error de los psicofisiólogos, aceptando como referencias de la vida psíquica solamente unos hechos psíquicos (...), pero, por otra parte, no cree en estos hechos psíquicos; quiero decir que no acepta su rostro. Los mira *a priori,* a la vez, como mentirosos y explicables. Se sirve de estos signos para remontarse inductivamente a una realidad psíquica más profunda y enmascarada»[15]. El acercamiento a Freud está claro: «Lo que Freud nos enseña de extraordinariamente nuevo y fecundo, es la atención a los signos involuntarios, es no creer lo que las gentes dicen y a buscar la verdad de lo que sienten y piensan sólo en los accidentes de gesto y palabra que les suceden»[16]. Ciertamente, es una reflexión sobre el amor –cuya metonimia «corazón humano», ingenuamente conservada por Rivière, muestra a las claras una perspectiva todavía muy condicionada por las preocupaciones del siglo anterior– donde Rivière formula estas opiniones. Pero la comprobación es importante: el mundo se da sólo en sus signos y estos signos son mentirosos.

[13] *Jacques Rivière: «La NRF répond»,* Les Nouvelles Littéraires, *retomado en* Cahiers, *cit., p. 192.*

[14] *Jacques Rivière: «Marcel Proust et l'esprit positif»,* NRF, *uno de enero de 1923, retomado en* Cahiers, *cit., p. 83.*

[15] *Jacques Rivière: «Quelques progrès...», conferencia «Les trois grandes thèses de la psychanalyse», 10 de enero de 1923, retomado en* Cahiers, *cit., p. 105.*

[16] *Jacques Rivière: «La NRF répond», cit., p. 191.*

El acercamiento entre Proust y Freud o, más acertadamente, entre Proust y el psicoanálisis, ha sido fecundo para la crítica literaria, que ha multiplicado las lecturas psicoanalíticas de *En busca...* a partir de 1956, pero la perspectiva adoptada por Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Dominique Fernández y escritores afines, no es exactamente la abierta por Rivière. Porque el crítico de la *NRF* comparaba a ambos escritores por su procedimiento –llega a hablar de método– en tanto los demás intentan, por el contrario, aplicar a Proust el método de Freud. Hacen de Proust el objeto de Freud, disolviendo la asociación que Rivière había instituido entre los dos hombres. Sólo Julia Kristeva, en un pasaje de su libro denominado justamente «L'interprétation entre mots-signes et mots fétiches: une beauté», compara ambas empresas desde el punto de vista de su modo de funcionamiento, lo que ella define como «dar signo a lo sensible»[17].

La verdad por los signos

Antes que Kristeva, Deleuze, cuyas conflictivas relaciones con el psicoanálisis freudiano son bien conocidas, recobra la vía esbozada por Rivière. El filósofo afirma con firmeza que *En busca...* es «una búsqueda de la verdad»[18]. Proust escribía en carta a Rivière que había encontrado «más probo y delicado como artista no declarar que he partido en busca de la Verdad»[19]. Se ve que las mismas intenciones del autor corroboran la constatación del filósofo. La verdad, sigue Deleuze, «no se halla por afinidad ni por buena voluntad, sino que se traiciona por medio de signos involuntarios»[20]. Entonces: los medios para alcanzar esta verdad sólo pueden ser los signos que el narrador encuentra a lo largo de su «carrera». «Todo lo que nos enseña algo, emite signos; todo acto de aprendizaje es una interpretación de signos o de jeroglíficos»[21]. Cabe recordar los términos en que Proust resume la experiencia del narrador: «Ya, en Combray, yo fijaba con atención ante mi espíritu alguna imagen que me había obligado a contemplar, una nube, un triángulo, un campanario, una flor, un guijarro, sintiendo que, tal vez, bajo esos signos había algo muy distinto de lo que yo intentaba descubrir, un pensamiento que traducían esos caracteres jeroglíficos que parecían representar apenas unos objetos materiales. Sin duda, este

[17] *Kristeva, cit. pp. 301-304.*
[18] *Gilles Deleuze:* Proust et les signes, *cit., p. 23.*
[19] *Marcel Proust:* Correspondance, *edition Philip Kolb, Plon, carta del 7 de febrero de 1914.*
[20] *Deleuze, cit., p. 24.*
[21] Ídem, *p. 11.*

desciframiento era difícil, pero era lo único que ofrecía una verdad a la lectura»[22].

Los objetos hermenéuticos

Se trata, pues, de discernir, en la infinita profusión de lo diverso, qué cosas sean «esas-cosas-que-son-signos». Pero estos signos no se ofrecen a la investigación concertada, sólo aparecen en las vueltas del azar y los encuentros casuales. No es, como dice René Girard, a propósito de Proust, que «El momento presente sea un vasto desierto privado de indicios»[23]. Si, efectivamente, «la verdad no está inmediatamente presente en ninguna parte» no es menos cierto que los signos que permiten una aproximación a ella ya están allí, poblando el momento presente. Se trata, ante todo, de reconocerlos, por la emoción sensible que provocan, y luego, de interpretarlos. El primer momento del aprendizaje consiste en «considerar una materia, un objeto, un ser como si emitiesen signos a descifrar», confirma Deleuze. La presencia de signos en *En busca...* es profusa, disimulada y múltiple. No basta con las secuencias que la posteridad crítica ha retenido. El sistema de ecos de la novela permite atribuir a la mayoría de los elementos que la constituyen, un rol semiológico más o menos desarrollado. Si la magdalena es importante porque inaugura uno de los funcionamientos mayores de los signos en la novela, no ha de tomarse por el árbol que oculta al bosque. La sistematización final que constituye *El tiempo recobrado*, en su primera y tercera partes (Tansonville y la merienda en lo de Guermantes) multiplica sus alusiones a tal o cual otro momento de *En busca...*, el que, iluminado por un valor nuevo, se encuentra promovido a la dignidad de signo.

Otro crítico atento a este aspecto de la obra proustiana, Jean-Pierre Richard, propone denominar «objetos hermenéuticos» a todos los objetos interpretables que el novelista distribuye a lo largo de su libro, figurados o afantasmados, como bien lo muestran tanto Richard como Deleuze, bajo la forma de cajas, de contenedores, de envoltorios, que ocultan el sentido. Richard da una numerosa lista e insiste sobre el hecho de que debe agregarse «una multitud más, hecha de cosas humildes y anónimas, pero del mismo valor»[24]. Si todos estos elementos no han sido objeto de un desarrollo tan importante como la magdalena, no por ello dejan de ser signos y, aunque parezca sorprendente, desde la primera lectura. En efec-

22 *Marcel Proust:* Le temps retrouvé, RTP, *III, 878.*

23 *René Girard:* Mensonge romantique et vérité romanesque, *Grasset, París, 1961, p. 236.*

24 *Jean-Pierre Richard:* Proust et le monde sensible, *Seuil, París, 1974, p. 133.*

to, el episodio inaugural, construido enteramente por el trastorno provocado por la sensación y la primera tentativa de interpretar tal trastorno, instruye al lector: de allí en adelante todo trastorno sugerido con cierta insistencia textual será llevado a considerar el objeto evocado como un signo de la misma naturaleza, si no de la misma amplitud, aunque no se obtenga inmediatamente el sentido[25]. Porque tales objetos son también unos enigmas: «Separados en dos faces distintas, el anverso significante dirigido hacia nosotros, el reverso significado que se escapa, el primero indica al segundo, apuntando hacia él, pero a la vez ocultándolo, prohibiéndole el menor gesto, y ambos sólo se dan en la duplicidad[26].

Interpretación y desarrollo de los signos

Los signos no son inmediatamente claros. Es, sobremanera, lo que muestra la reflexión proustiana sobre los celos: «Viendo a Odette hacerle ese signo falso, Swann comprendió que tal vez fuera verdadero»[27]. El signo puede estar marcado con algún defecto que invierte su significación y lo vuelve enigmático. Proust ha insistido sobre esta particularidad que confunde la significación del gesto más obvio. El desprecio del narrador por el gesto de Gilberte, al comienzo de la novela, es característico de este fenómeno. Más allá de las ambigüedades y errores de interpretación, por otra parte necesarios a la economía del libro, hay que contar asimismo con aquello que el signo disimula o, en el signo mismo, disimula el sentido. Richard ha subrayado la importancia de ese velo colocado entre el sentido y su intérprete: «Velado, el sentido se retira tras una pantalla opaca: pero este retiro acrece, por la fascinación que provoca todo ocultamiento, su carácter excitante y deseable»[28].

Hemos de ocuparnos de una suerte de reverso del círculo hermenéutico. Si lo oculto acrece el deseo interpretativo, ese mismo deseo turba las facultades interpretativas del sujeto. «La manifestación del objeto hermenéutico se religa siempre, de la manera más variada pero también más evidente, con la presencia, diría que con la urgencia de un deseo»[29], escribe Richard. La palabra deseo ha de ser tomada aquí en un sentido amplio: ¿hay un deseo del signo o, habiéndose manifestado el signo, aparece un deseo de conocer su sentido? El deseo se prolonga y siempre

[25] *Ver, por ejemplo, el artículo de Philippe Lejeune sobre «las garrafas del Vivonne», en:* Recherche Proust, *édition Genette-Todorov, Seuil, París, 1980.*
[26] *Jean-Pierre Richard, cit., p. 134.*
[27] *Proust,* RTP, *I, 362.*
[28] *Jean-Pierre Richard, cit., p. 135, quien cita en su apoyo, «la idea invisible detrás de su velo, de la perfección de la Berma»* (RTP, *I, 443).*
[29] *Richard, cit., p. 156.*

se regenera. Los casos de celos expuestos en la novela son ejemplos flagrantes. Los celos se convierten así en una alegoría de la persecución hermenéutica. «Se podría ver allí que la dimensión del sentido, es decir, aquí, de lo perseguido, de la carencia, de lo que, en el objeto por comprender, se separa y difiere sin cesar de sí mismo (las palabras que el narrador no alcanza a pronunciar), no se aparta de una problemática del deseo, del otro que huye, inabordable», subraya Richard[30]. Proust parece aquí superponer las dos formas de delirio de los signos que distingue la psiquiatría de su tiempo, el delirio de interpretación (asociado a la paranoia) y el delirio de reivindicación (manifestaciones de los celos o la erotomanía)[31]. No quita que la relación con los signos, inalterados, sea siempre complejas y ambiguas. El celoso es también alguien «tiranizado por los signos indescifrables y siempre sospechosos»[32].

Al final de su imposible interpretación, el sujeto descubre que él mismo está en cuestión, más aún que es el objeto en el cual se encarna el signo reconocido. Proust ha expresado muchas veces en el curso de su libro la importancia central de la sensación. «Sólo la impresión, por endeble que sea la materia, por inhallable que sea la huella, es un criterio de verdad, y sólo por ello merece ser aprehendida por el espíritu, porque sólo ella es capaz, si sabe desgajar esta verdad, de llevarla a la mayor perfección y darle la mayor alegría»[33]. Según Richard, hay que pensar el sentido como prisionero de lo sensible. «Nadie ha llegado más lejos que Proust en la fijación de los vínculos entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es lo contrario de lo sensible, sino su doblez y su profundidad» comenta Merleau-Ponty[34]. Es la euforia de la sensación –o el trastorno, la disforia que engendra– lo que declara el valor hermenéutico del objeto percibido. Kristeva reconoce en ella el fenómeno, según un proceso que liga indisolublemente el tiempo y la búsqueda: «Las cosas se ponen a significar cuando encuentro sus sensaciones subyacentes (...) El tiempo es esta asociación de dos sensaciones que surgen de los signos para hacerme señas» anota la autora de *Le temps sensible,* reconociendo, a su tiempo, que «nos fiamos demasiado fácilmente de una sola palabra del título para creer que se trata de una novela sobre el tiempo. Por medio del tiempo, Proust se pone en busca de un imaginario incorporado, de un espacio donde, a través de las palabras y hasta su opaca sugerencia inconsciente, se teje la cadena continua del mundo al que Yo pertenezco. Yo, escritor, lector, viviente, amante,

[30] Id., *pp. 158/159.*
[31] *Deleuze, cit., p. 215.*
[32] *Anne Longuet-Marx: «Schopenhauer, Proust, la scène amoureuse» en: Anny Henry y otros:* Schopenhauer et la création littéraire en Europe, *Klincksieck, París, 1989.*
[33] *Proust,* RTP, *III, 880.*
[34] *Maurice Merleau-Ponty:* Le visible et l'invisible, *Gallimard, París, 1964, p. 30.*

moribundo»[35]. Kristeva propone entonces privilegiar la noción de «impresión», más exacta que la de signo, porque la impresión traduce mejor la marca que la sensación instala en el corazón del sujeto. La vocación de los signos es (re)suscitar esas impresiones, hacerlas recuperables en la consciencia del sujeto.

La interpretación es, al mismo tiempo, una introspección, por la cual el sujeto interroga su propia sensación y, a través de dicha sensación, al signo que se despertó en él. En esta práctica de la intimidad mora también la euforia del desciframiento, independientemente de lo descifrado, en una superación de la mera sensación. Porque el desciframiento es también apropiación. No por acaso escribe Proust: «Lo que no hubimos de descifrar, de aclarar con nuestro aporte personal, lo que estaba claro antes que nosotros, no nos pertenece. Sólo surge de nosotros lo que sacamos de la oscuridad que hay en nosotros y que los demás no conocen»[36]. (Las imágenes personales y ¿por qué no? también los fantasmas, son susceptibles de ser interrogados de manera similar). Se ven perfilados aquí los vínculos fecundos entre un imaginario de signos y una reflexión novelesca sobre el inconsciente: el narrador declara explorar su oscura interioridad, ese «libro interior de signos desconocidos (signos en relieve, según parece, que mi atención, explorando mi inconsciente, iba a buscar, chocaba, rodeaba, como un nadador que se sumerge) para cuya lectura nadie podía darme reglas»[37].

La representación

Entonces: el sujeto es incognoscible para sí mismo. Tal comprobación, que invalida décadas de persecución del sí mismo, intentada por la novela del autoanálisis, Schopenhauer la formula en estos términos: «Nuestro poder de conocimiento, como nuestros ojos, sólo puede dirigir su mirada hacia el exterior. Así, cuando el sujeto cognoscente intenta volverse hacia sí mismo a fin de conocerse, apenas contempla unas espesas tinieblas y penetra en un vacío absoluto»[38]. Anne Henry se apoya en esa comprobación para justificar la elección que Proust hace de tal estrategia de vuelta[39]: el sujeto y su memoria residen en el mundo y no en el mismo sujeto, sino en esos objetos que la sensación volverá significantes. Se reconoce aquí esta figuración de las esencias encerradas en los

[35] *Kristeva, cit. p. 209.*
[36] *Proust,* RTP, *III, 880.*
[37] Íd., *III, 879.*
[38] *Schopenhauer:* Parerga und Paralipomena, *II, 32.*
[39] *Ver Anne Henry:* Schopenhauer..., *cit., y «Regard sur l'interprétation», en* CRIN, *«Proust contemporain», n.º 28, 1994.*

objetos que Proust toma prestada de la «creencia céltica»[40]. Sólo la novela será capaz de reconstruir un sujeto separado de su esencia y diseminado en sus experiencias del mundo. Pero hay que ir hasta el final del trayecto, puesto que lo que el sujeto conoce no es el mundo, ni siquiera al otro; apenas si puede edificar una representación del otro y del mundo a partir de los signos que se le han vuelto accesibles, los cuales dicen relativamente poco del mundo y del otro, pero mucho del sujeto que los elabora. «Soy lo que me dicen ser las representaciones que me hago del mundo, del otro y de mí». Ésta es la comprobación que efectúa Proust a lo largo de su libro.

Una ficción del mundo

Antoine Compagnon subraya «la prodigiosa ambigüedad y aun duplicidad de la obra de Proust, que posibilita a la vez dos lecturas contradictorias: *En busca...* es a la vez una novela del mundo y una novela de la novela o, más aún: una novela del siglo XIX y una novela del siglo XX, un libro enciclopédico y un metalibro»[41]. El interés que mueve a Proust hacia los signos y la interpretación, dibuja el lugar entre esas dos lecturas posibles de *En busca...* hábilmente distinguidas por el crítico, y abre una vía intermedia que las reúne: la novela de un mundo visto como una novela. «Unas mujeres pasan por la calle, distintas de aquéllas de antaño porque son unos Renoir, unos Renoir en los que entonces nos rehusábamos a ver mujeres. También los coches son Renoir, y el agua y el cielo» (II, 623) escribía Proust para destacar cuánto puede un artista cambiar la mirada que dirigimos al mundo. El mismo escritor, si bien no nos ha acostumbrado a reconocer a Odette en nuestra vecina de mesa y a Cottard en nuestros colegas de universidad, ha contribuido potentemente a hacernos percibir el mundo y la novela como un universo de signos a partir del cual nuestro imaginario construye sus propias representaciones.

Lo más seguro y activo que de Proust permanece en la literatura contemporánea es, justamente, una poética que, como lo ha escrito Mieke Bal, «sitúa la representación, esencialmente subjetiva, como la única realidad accesible y cognoscible»[42]. Esto es lo que implica una relación con el mundo concebido como universo de signos, es decir que no podemos incautarnos de las cosas sino a partir de la percepción y del trabajo interpretativo consiguiente, parásito de la imaginación. Lo que, por otras

[40] *Proust,* RTP, *I, 43-4.*
[41] *Antoine Compagnon: «La recherche du temps perdu de Marcel Proust», en Pierre Nora (ed.):* Les lieux de la mémoire, *III, Les France, 2. Traditions, p. 953.*
[42] *Mieke Bal: «Instantanés», en:* Proust contemporain, CRIN, *cit., p. 117.*

vías, nos enseñan las ciencias humanas, Proust lo instala en la literatura. Con ello ensaya un trabajo de creación fuera de lo común, el cual, cumpliendo con ciertas intuiciones del siglo XIX, produce un gran avance crítico, no sólo en la literatura, sino en lo que ella puede: darnos la consciencia y la medida de nuestras representaciones, probarnos que todo es representación[43]. O, por decirlo con Léo Bersani, autor, en 1972, de una comunicación que prolonga a su manera la propuesta de Deleuze: «El narrador ilustraría así (...) aun declarando que describe el mundo real de su pasado, el proceso por el cual un novelista inventa un mundo ficticio»[44]. Cabe añadir que este mundo ficticio es también la única percepción que nos es dado tener del mundo real: «El mundo del pasado de Marcel deviene, desde que empieza a vivirlo como literatura, una ficción que sólo pone en escena a él mismo; a la vez, esta dramatización de sí es tan amplia que se nos aparece como el marco adecuado dentro del cual puede contenerse el mundo»[45].

Revelación contra elucidación

Tales reflexiones entran en contradicción con lo que parece el objetivo de *En busca...* El término de la empresa interpretativa a la cual da curso la novela es, más que la «verdad», una posible apropiación de esencias. El texto vuelve sobre ella en muchas oportunidades. Al fin, este desvelamiento toma la fuerza de una revelación[46]. Esto es lo que se comprueba tras una lectura atenta del campo lexical explorado por el narrador en los pasajes consagrados a tal desvelamiento, que ha provocado tantos comentarios, desde Albert Thibaudet a Vincent Descombes, quienes asocian la revelación con una forma de misticismo. Por lo demás, Proust autoriza tales desarrollos: «Era menester interpretar las sensaciones como signos de otras tantas leyes o ideas, tratando de pensar, o sea de hacer salir de la penumbra, lo que yo había sentido, convirtiéndolo en un elemento espiritual»[47]. *El tiempo recobrado* se cierra, así, en una suerte de éxtasis místico. Al acabar la empresa de desciframiento de los signos, el

[43] *«Como su título lo indica,* En busca... *está masivamente consagrada a la investigación del conocimiento del pasado y del otro; lo incognoscible es un obstáculo que el narrador intenta superar. Pero a menudo, el narrador va todavía más lejos, hasta concluir que ni la muchacha ni su historia de amor tienen otra existencia que la emergente de su visión, su representación ficcional», escribe Bal, que funda en esta constatación toda una analogía entre la poética de* En busca... *y la fotografía (Bal, cit., p. 117).*
[44] *Léo Bersani: «Déguisements du moi et art fragmentaire», en:* Études proustiennes II, Cahiers Marcel Proust, *n.º 7, Gallimard, París, 1975, p. 59.*
[45] Ídem, *p. 60.*
[46] *Ver Richard, cit., p. 138.*
[47] *Proust,* RTP, *III, 879.*

sentido no sería algo hallado sino revelado. Según Gérard Genette «no hay duda de que Proust había concebido su obra conforme al inequívoco designio de una experiencia espiritual acabada»[48].

Hay que disociar dos elementos que a veces se acostumbra a superponer. Por una parte, el material léxico que permite al narrador decir una experiencia que se toca con lo indecible; que los términos sean religiosos o místicos no ha de sorprendernos, ya que este tipo de lenguaje siempre estuvo destinado a designar lo trascendente. Por otra parte, la experiencia propiamente dicha, que posee ciertos caracteres tradicionalmente considerados como religiosos: abstracción del tiempo, epifanía de la presencia esencial en el sí mismo, etc. En este sentido, Descombes tiene razón al decir, siguiendo a Maurice Blanchot, que «la experiencia del narrador transformándose en escritor es auténticamente religiosa», pero precisando también que «su religiosidad nada tiene que ver con la búsqueda de una prueba de la existencia de un más-allá»[49]. Que estas referencias sean puras comparaciones explicativas o designen más profundamente la esencia misma de la experiencia proustiana es una cuestión secundaria; es de rigor constatar que el signo no se despoja fácilmente de su inclusión en lo sagrado. Es verdad, por otra parte, que Henri Meschonnic encuentra este rasgo en todo pensamiento confrontado con alguna concepción del signo[50]. Pero hay que decir también que, por medio de la experiencia de los signos, se entra en la escritura como se entra en religión[51]. Con todo, este nuevo sacerdocio, esta vocación revelada y realizada, no deben llamar a engaño. Si, como escribe Samuel Beckett, la revelación final carga retrospectivamente los signos con una vocación suplementaria –la oracular o profética[52]– también interrumpe la elucidación. En el momento de dar la palabra a los signos, éstos se transforman en oráculos o signos premonitorios[53] y son leídos como tales (se dijo que eran oráculos), pero no por ello su significación queda agotada, sino que más bien se alejan de ella.

[48] *Gérard Genette: «Proust palimpseste», en* Figures I, *Seuil, París, 1966, p. 65.*

[49] *Vincent Descombes:* Proust, philosophe du roman, *Minuit, París, 1987, p. 315. No me parece que Descombes desconsidere a Deleuze. Se sitúa en otro plano, intentando mostrar que la filosofía que emana de la novela (y aún de la materia propiamente novelesca de la novela) es más fuerte y novedosa que la propuesta en los textos teóricos y los pasajes teorizantes de la novela. La polémica apunta más bien al trabajo de Anne Henry y pretende llevar a primer plano a un Proust más innovador que los pensadores por él traducidos.*

[50] *Henri Meschonnic:* Le signe et le poème, *cit. Ver también Georges Morel:* Le signe et le singe, *Aubier-Montaigne, París, 1985.*

[51] *Descombes, cit., p. 231.*

[52] *Samuel Beckett:* Proust, *1931, reedición New York, Grove Press, 1970, p. 51. El escritor irlandés compara la experiencia proustiana con una «asunción y una anunciación». Ricoeur habla de «visitación».*

[53] *Ricoeur, cit., p. 203. Ver también la nota dedicada a Jauss, en la página anterior de la misma obra.*

Parece, en efecto, que la revelación final no acaba de dar cuenta de los signos. Genette opone una importante objeción al dudar de la capacidad de la metáfora para desprender esencias: «¿Cómo concebir que una metáfora, es decir un desplazamiento, una transferencia de sensación de un objeto a otro pueda conducirnos a la esencia de ese objeto? ¿Cómo admitir que la «verdad profunda» de una cosa, esta verdad particular y «distinta» que busca Proust, pueda revelarse en una figura que no desprenda sus propiedades sino transponiéndolas, es decir alienándolas? Lo que revela la reminiscencia es una «esencia común» a todas las sensaciones y, a través de ella, a todos los objetos que las despiertan en nosotros y de las cuales el escritor fija la relación por medio de una metáfora»[54]. Parece, efectivamente, que hay una falla en la disposición proustiana. Y no es gratuito que la dificultad se plantee en cuanto a las esencias[55]. *En busca...* se cierra con la revelación suprema de *El tiempo recobrado,* en una suerte de éxtasis de la verdad alcanzada gracias al arte, lo que Genette comenta en estos términos: «La escritura proustiana, entre sus intenciones conscientes y su cumplimiento real, deviene objeto de una singular inversión: habiendo partido en busca de las esencias, constituye o restituye unos espejismos»[56]. Lejos de contribuir a la verdad, los signos son el origen de una extraordinaria producción imaginativa.

Imaginación e interpretación

Importa no confundir esta producción con la interpretación. «Lo maravilloso se reduce siempre a un error de interpretación, a un fallo de lectura», dice Anne Henry, aproximando los trabajos de Proust y de Emile Male. Como para este especialista en catedrales, «la imaginación del narrador, cambiando la leyenda de los signos que le intrigan, embelleciéndolos con asociaciones erróneas, se pierde entre sus sonoridades como el escultor ingenuo de la Edad Media interpretando de manera exageradamente generosa una ilustración o un cofrecillo oriental que

[54] *Genette, cit., pp. 45-6.*
[55] *Según Anne Henry, la calidad de las esencias se percibe en la ruptura de las asociaciones. «Hay que romper la síntesis en la cual los elementos sensoriales se apoyan, se llaman, son signos los unos de los otros. Entonces, cada sensación, cada cualidad, viviendo por sí mismas, proliferan, crean esos efectos que tanto habían admirado los surrealistas que en ellos encontraban uno de sus artículos de fe, la presencia del misterio despiezado por la destrucción». Henry, cit., p. 296.*
[56] Ídem, *p. 52.*

representa a San Nicolás o a San Erasmo, cuyos atributos ignora»[57]. Es esta vía la que elige el narrador al término de su iniciación, la vía de los «embellecimientos asociativos» que practica en los eslabones del bello estilo, recargado de metáforas. Junto a la dudosa apropiación de una esencia suprema, se perfila así la multiplicación de los sentidos posibles. Se sabe que, para Genette, la obra de Proust es un palimpsesto donde se confunden y entrecruzan muchos sentidos, todos presentes a la vez, pero que no se dejan descifrar conjuntamente, en su inextricable totalidad[58]. Igualmente importa subrayar el desplazamiento que caracteriza la resolución de *En busca...* En la novela «el aprendizaje de los signos, tanto como la irrupción del recuerdo involuntario, ofrece el perfil de una errancia interminable, interrumpida, más que coronada, por la repentina iluminación que transforma retrospectivamente todo el relato en la historia invisible de una vocación», dice Paul Ricoeur[59]. Es justamente esta interrupción, que no es exactamente una coronación, lo que nos importa, porque desplaza la narración, reevalúa sus combinaciones, pero no entrega la palabra del signo. Jean-Pierre Richard habla con justeza no ya de un acceso a la significación, sino de la construcción progresiva de una mitología de la significación, es decir de una significación soñada según sus modos –repliegue, despliegue, explicación, tejido– y no verdaderamente alcanzada. La significación se imagina, o sea que se da en imágenes, en metáforas, nunca en elucidaciones.

El recurso a la obra de arte como razón de vida es un giro que sanciona la imposible apropiación del sentido de los signos. De hecho, la entrega a la vocación dice bien a las claras que, en defecto del sentido de los signos, se da el relato. Este éxtasis último de *El tiempo recobrado* no es sólo la apertura a la interrogación suscitada por los signos, lo que permite retornar mejor a su sabor. Los signos, escribe Kristeva, «se ordenan en sintaxis, pero también despliegan la música de las metáforas en sensaciones que, en la orla del tiempo, desbordan a los signos, escapan de ellos y, sin embargo, sólo se dan por medio de sobreimpresiones», aunque el tiempo recobrado sea una experiencia imaginaria. En compensación, en cuanto concierne al estricto estatuto de la significación, hay que concluir con Ricoeur cuando habla del «fracaso de un aprendizaje de

[57] *Anne Henry:* Marcel Proust, théories pour une esthétique, *Klincksieck, París, 1981, p. 311. Ver también* Proust romancier, le tombeau égyptien, *Flammarion, París, 1983, y* Marcel Proust, *Balland, París, 1986.*

[58] *Genette, art. cit., p. 67.*

[59] *Esta advertencia permite a Ricoeur recuperar* En busca... *como fábula del tiempo atravesado: «El tiempo vuelve a ser un artilugio desde que se trata de poner de acuerdo la desmesurada longitud del aprendizaje de los signos con lo repentino de una visitación tardíamente relatada, que califica retrospectivamente toda la búsqueda como tiempo perdido». Ricoeur, cit., p. 195.*

signos privados de su principio de desciframiento»[60], precisando que Ricoeur se interesa más por el tiempo que por los signos. No es ya cuestión de aprendizaje, sino de transcripción, de restitución. En otros términos, *En busca...* transforma finalmente la lectura en escritura, la hermenéutica en estética. Recordemos este pasaje de *El tiempo recobrado:* «En cuanto al libro interior de signos desconocido (diría que de signos en relieve, que mi atención, explorando mi inconsciente, iba a buscar, chocaba y contorneaba, como un nadador que se sumerge) para cuya lectura nadie podía darme ninguna regla, esta lectura consistía en un acto de creación en el que nadie puede sustituirnos ni siquiera colaborar con nosotros»[61]. De aquí el gusto por la metáfora y los eslabones de un bello estilo; de aquí también el privilegio acordado a la analogía que permite pasar de un signo a otro sin agotar el enigma que permanece en él. Bersani constataba, en el coloquio de 1972, la función extraviante de la metáfora proustiana: «Los diversos empleos de la metáfora en *En busca...* tienen por función fundamental cultivar el mayor número de interpretaciones posibles»[62] conforme al principio que podríamos denominar con Richard «la imaginación proustiana del sentido»[63]. Kristeva, que recuerda el desprecio de Proust por «la significación estricta»[64] ha asociado esta cadena infinita con el Talmud «que multiplica las interpretaciones (...) las intermitencias del sentido que alcanzan al no-sentido. Al menos que éste sea el arte mismo»[65].

La locura

Importa que nos detengamos un momento ante esta ilusión de clausura. La idea de un análisis irresuelto es profundamente moderna. También, muy inquietante. Inquietud que, bajo otra forma, Rivière había sabido percibir: «Proust (...) nos entrega el mundo, el mismo que podemos tocar y conocer, definido, descubierto, despiezado, desmembrado hasta la locura, profundizado hasta el átomo. Ningún hombre normal sería capaz de ver en el interior de las cosas y las almas, de desglosar sus elementos hasta desvanecerlos. Hay algo de mórbido en tal facultad. Sólo un enfermo –Proust, en efecto, es un enfermo– podía llegar a esta inverosímil

[60] *Ricoeur, cit., p. 212.*
[61] *Proust,* RTP, *III, 879.*
[62] *Léo Bersani: «Déguisements du moi et art fragmentaire», en:* Études proustiennes II, Cahiers, *n.º 7, p. 58.*
[63] *Richard, cit., p. 134.*
[64] *Proust:* Contre Sainte-Beuve, *Pléiade, Gallimard, París, pp. 329-393.*
[65] *Kristeva, cit., p. 194.*

lucidez»[66]. En la misma ingenuidad de las frases de Rivière apunta la consciencia irreductible de una superación de esa literatura de análisis a la cual se aproximaba la empresa proustiana. *En busca...* sería así una novela de análisis, vuelto más lúcido por la amenaza de la locura. De hecho, la época lo es de un enloquecimiento del análisis, amenazado y a la vez enriquecido por todas las disciplinas que aparecen desde fines del siglo XIX, particularmente el psicoanálisis.

Tras el coloquio de 1972, Deleuze ha vuelto sobre el tema de la locura como horizonte de *En busca...*[67], al cual dedica un capítulo suplementario de su libro, en la reedición de 1976. En ella subraya lo específico del narrador proustiano que, en tanto «cuerpo sin órganos» estaría reducido «a responder a signos y señales»[68]. Quizá convenga recordar que el libro de Deleuze sobre Proust atravesó diversas etapas, correspondientes a su evolución intelectual[69]. El pensamiento deleuciano se completa y se retoma a lo largo de las cuatro ediciones del trabajo, desde la teoría de la diferencia hasta el esquizoanálisis. Los vínculos del artículo inicial de 1963 («Unité de *A la recherche du temps perdu»,* en la *Revue de métaphysique et morale)* con la edición de 1964 y con *Différence et répétition*[70], con los de la segunda edición (añadidos a la segunda parte del libro en 1970), con *Logique du sens*[71] y, finalmente, con la edición de 1976 (en la que ocupa un lugar el capítulo suplementario sobre «Présence et fonction de la folie») y con el *Anti-Edipe*[72] parecen evidentes[73]. La problemática del cuerpo sin órganos es ciertamente lo bastante específica en el pensamiento deleuciano de aquel momento como para sorprender a los lectores de Proust sensibles a la multitud de sensaciones que jalonan el relato. Richard, tan atento también a la economía de las sensaciones, reconoce que el objeto hermenéutico «reclama (...) el esfuerzo de una superación no perceptiva. Objeto de una impresión que no podría acabarse más que en un acto secundario y de distinto código: el de una interpretación». Pero el filósofo va todavía más lejos: para Deleuze se trata de destacar la inadecuación del sujeto a la sensación.

[66] *Jacques Rivière: «L'évolution du roman après le symbolisme», en:* Cahiers Marcel Proust, *n.º 13, p. 39.*
[67] Cahiers, *n.º 7, pp. 88 y ss.*
[68] *P. 89.*
[69] *Ver Maurizio Ferraris y Daniela de Agostini: «Proust, Deleuze et la répétition» en:* Littérature, *n.º 32, diciembre de 1978.*
[70] *Deleuze:* Différence et répétition, *PUF, París, 1968.*
[71] *Deleuze:* Logique du sens, *Minuit, París, 1969.*
[72] *Deleuze-Guattari:* Capitalisme et schizophrénie. I. L'Antiedipe, *Minuit, París, 1972.*
[73] *Deleuze se ha alejado un tanto de esta forma de estudio. El libro que dedica a Kafka* Kafka, pour une écriture mineure, *escrito en colaboración con Félix Guattari, es muy distinto al consagrado a Proust. El estudio de los rizomas y las series ha suplantado al de los signos. Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari:* Kafka, pour une écriture mineure, *Minuit, París, 1975.*

Cada una de éstas, en efecto, lo arranca del presente en lugar de arraigarlo en él, y lo proyecta, por el juego de las asociaciones y de la llamada memoria involuntaria, hacia la reminiscencia de sensaciones difuntas, sensaciones ausentes que, de inmediato, provocan la ausencia del sujeto en el mundo[74]. También el narrador reacciona ante los signos como ante unos estímulos y no ya como ante unos elementos a interpretar.

Llevada a tal extremo, e independientemente de la recuperación de la forma estética de la cual es objeto, *En busca...* marcaría, entonces, una esencial quiebra de las conductas interpretativas. La reducción deleuciana de los signos y las señales, que, según dice, «violentan al narrador»[75], hace caducar toda tentativa de articular la percepción y la interpretación en el libro. Sin duda, tal lectura es discutible. Se sabe hasta qué punto la fenomenología y la crítica son fecundas cuando se trata de comentar el trayecto del narrador. Pero lo que puede retenerse de este paso al límite operado por el final del libro de Deleuze, es que *En busca...* pone en cuestión asimismo los principios de toda relación con el mundo. Instituyendo la ilusión en la percepción y el error en la intelección, funda, mucho antes que Merleau-Ponty y Ricoeur, una crítica de las interpretaciones y participa vigorosamente en la introducción de la era de la sospecha en la literatura del siglo XX.

Herencias

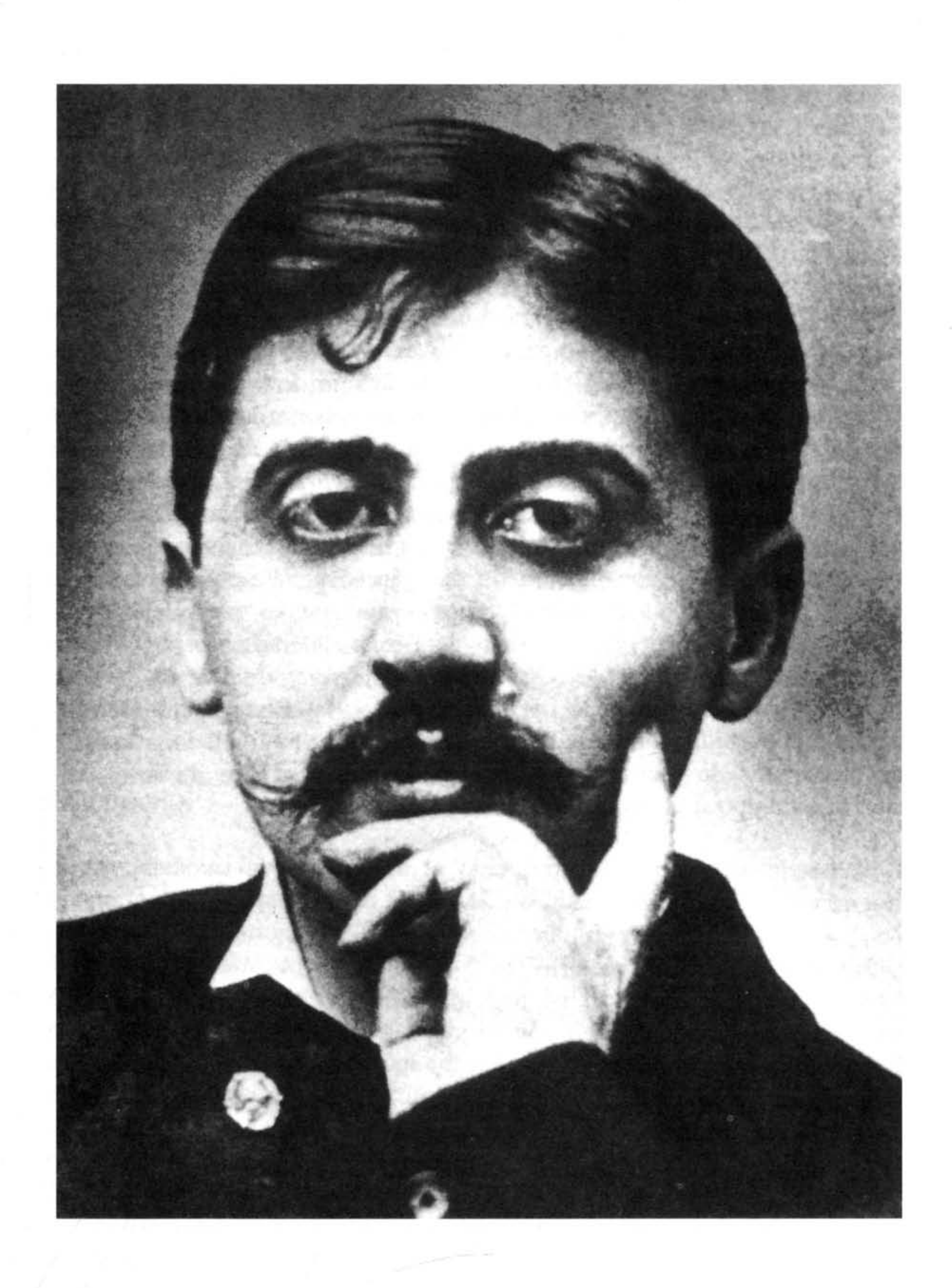
Las herencias novelescas de la obra proustiana exploran abundantemente la vía antes esbozada. En su delirio interpretativo, el Roquentin de *La nausée* de Sartre, el Aldo de *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, el Jorge de *La route de Flandres* de Claude Simon, el Jacques Revel de *L'emploi du temps* de Michel Butor, por no citar más que unos pocos, están igualmente amenazados por la locura. Es así que nada puede detener su empresa interpretativa, que diseña un infinito ante el cual el narrador ha de oponer una fuerza de resistencia suficiente –fascinación por una música de jazz, nueva puesta en marcha de la Historia, el olvido en brazos de una prostituta o el adiós a la maldita ciudad de Bleston, de la cual se sale como del encierro en un círculo hermenéutico. *El tiempo recobrado* también es lo que pone fin a la interpretación infinita gracias a un salto estético que no la resuelve.

[74] *Como por otra parte lo recuerda Deleuze, el beso a Albertine no comunica sensaciones al narrador (ii, 363-5), sino unos signos, unos «detestables signos», gracias a los cuales toma consciencia del beso.*
[75] *Mesa redonda del coloquio «Proust et la nouvelle critique», publicada en* Cahiers Marcel Proust, *n.º 7, p. 115. Las ideas de Deleuze están reformuladas en el último capítulo de* Proust et les signes, *cit., pp. 205-219.*

Ficción hermenéutica irresuelta, transformada al final en obra estética, *En busca del tiempo perdido* abre así la vía de los imaginarios del siglo XX. Si, rematando mi discurso he evocado a unos escritores posteriores a Proust (Sartre, Gracq, Sarraute, Simon, Butor, Bergounioux) estas referencias podrán parecer a algunos heterogéneas y disparatadas. Ellas designan, nada menos, un espacio de filiación. No tanto por una similitud temática –la memoria, el tiempo, la relación con otro o consigo mismo–, sino en tanto estas obras sustituyen el hilo narrativo por una escritura hermenéutica que se pega a los signos y los interroga, que sospecha de ellos e intenta, en el movimiento mismo de la escritura, transcribir, no ya el resultado, sino el movimiento mismo de esta interrogación y de aquella sospecha, en una palabra: construir lo que denomino una literatura más interpretativa que narrativa, en la cual la interpretación prevalece sobre el relato y se convierte en objeto de una valoración poética. Es ésta una herencia proustiana particularmente vivaz, que confina, por otra parte, con la dilución del género novelesco propiamente dicho y la emergencia de formas híbridas, que tienen tanto de ensayo como de narración, de crítica como de ficción. Gérard Macé y Pierre Michon (autor de *Rimbaud le fils)* son otros ejemplos de ella. Así, como *Contre Sainte-Beuve* invalidó por mucho tiempo la crítica biográfica, *En busca...*, concebida como una ficción hermenéutica, ha fundado, a la vez, un nuevo tipo de escritura novelesca y un nuevo género literario, del cual nuestra época no ha terminado de recoger los frutos.

Dominique Viart

Traducción de Blas Matamoro



Crítica y escritura: retrato del crítico como rumiante

El hecho de hablar aquí, en Berlín, me afecta doblemente. En principio porque creo que el autor habría sido muy feliz al saber que casi setenta y cinco años después de su muerte, *A la recherche du temps perdu* es objeto de tan gran interés en Alemania, un país del que admiraba particularmente la cultura. No es necesario citar aquí la carta que remitió a Curtius el siete u ocho de marzo de 1922, por ser bastante conocida. Y sabemos muy bien además que la «germanofilia» de M. de Charlus durante la guerra es la de Proust mismo, que no podía soportar el chauvinismo de algunos de sus compatriotas.

Pero hay algo más que me afecta: entre todas las ciudades alemanas, Berlín me parece hoy en día particularmente «proustiana». He llegado a decir o escribir, por ejemplo en el artículo «Pélérinages proustiens à Venise» del *Bulletin Marcel Proust,* n.º 22 (1994), que en la segunda parte de *A la búsqueda...* hay un gran movimiento hacia la *coincidentia oppositorum,* hacia la unidad de los contrarios. Para hacer comprender esa idea con una fórmula suficientemente clara, he escrito: «Es como si se hubiera, de golpe, derrumbado el muro de Berlín que había separado siempre... etc, etc.» Esta ciudad ha vivido en su sufrimiento y en su sangre una experiencia semejante a la contada por Proust en la cuarta parte de *Albertina desaparecida,* cuando los dos lados opuestos se tornan contiguos. Es una metáfora para indicar que todas las divisiones y contradicciones sólo son artificiales (clase social, sexualidad, etc.), como la división existente durante tanto tiempo entre el lado Este y el lado Oeste.

Hay, según creo, una contradicción en la actitud de Proust respecto a la crítica en general y a la literaria en particular. Para simplificar las cosas, me atreveré a decir que Proust es al mismo tiempo «estructuralista» y «antiestructuralista» (empleo estas etiquetas en un sentido bastante impropio, y sólo para explicar el problema).

El lado, por decirlo así, «estructuralista» de la crítica proustiana se manifiesta en la búsqueda, entre las diferentes obras de un autor, de elementos constantes y recurrentes, es decir aquello que no cambia aunque aparentemente todo cambie. Se trata de ir a la búsqueda de un conjunto de

ideas fijas o de tics personales que constituirían la «diferencia específica» de cada escritor. Pienso sobre todo en las páginas del coloquio entre el Narrador y Albertina en *La prisionera,* allí donde en lugar de darle un millón de besos y de caricias le administra una lección privada de metodología de la crítica literaria, como si no estuviera él en un dormitorio sino en una sala de conferencias. Podemos recordar las geometrías obsesivas en las novelas de Thomas Hardy, las huellas materiales revelando una realidad oculta en las obras de Barbey d'Aurevilly, un cierto sentimiento de altivez en Stendhal, el asesinato y la expiación en Dostoievski...

Pero pienso también en los *Pastiches,* donde Proust no persigue, como en el caso precedente, temas que retornan sino que busca asir elementos estilísticos, es decir una melodía constante, ritmos típicos, soluciones gramaticales o sintácticas o lexicales, etc.

De ese esfuerzo por atrapar las similitudes entre las cosas aparentemente diferentes parte el trabajo efectuado por Proust para comentar a Ruskin en sus bellas notas a dos traducciones. En lugar de concentrarse en la explicación o interpretación del pasaje en cuestión (como nosotros hacemos habitualmente), Proust añade la cita de otras frases o pasajes de Ruskin que expresan algo semejante o que desarrollan un aspecto diferente de la misma idea.

Incluso en los cuadros o en las esculturas busca las recurrencias, por ejemplo el señor (Ephrussi) de los dos cuadros de Elstir-Renoir que el narrador admira en casa de los Guermantes (II, 713), las jóvenes bañistas desnudas, también de Elstir-Renoir, que parecen allí confundirse con las ninfas de un bajorrelieve del siglo XVII que se puede admirar en el parque de Versailles (III, 906 y IV, 108), el rostro de una joven (la modelo Laura Dianti) en numerosos cuadros de Tiziano Vecellio (II, 173).

En cuanto a la música, nadie ignora la importancia otorgada por Proust a las «frases tipo» en las obras de Vinteuil y la emoción que el Narrador experimenta cuando descubre que hay la misma frase musical en el *Tristan und Isolde* vagnerianao y en la *Sonata* de Vinteuil (III, 664).

Esto es lo único que hay que retener: el valor está en la relación, en la repetición. Por la repetición se logra atrapar la «diferencia». La tarea de la crítica será pues definir el carácter específico de la visión de cada artista o escritor con el fin de ayudar al lector a disfrutar de la obra. El nivel más profundo de la lectura y de la crítica deberá por tanto consistir en lo siguiente: aislar, en el interior de las obras complejas y polimorfas, los elementos originarios que no se pueden simplificar ulteriomente, como si se tratara de átomos indivisibles, o quizás de «arquetipos del inconsciente individual». Se podrían aquí reconocer las «estructuras» fundamentales, que serían macroestructuras o microestructuras. Y en el fondo se trata de atrapar la esencia por encima de todos los «accidentes» (trama, personajes, descripción, ideas, tesis a demostrar), etc.

Pero cuando se parte en peregrinaje a la búsqueda de la esencia, no es fácil detenerse, porque todo lo que parece en principio esencial puede revelarse accidental. El viaje hacia la esencia se prosigue hasta el infinito con resultados, en ocasiones, nihilistas. Es difícil, en efecto, conciliar todo esto con lo que Proust ha escrito en el «prefacio» a *Sésame et les lys,* cuyo texto tiene por título *Sobre la lectura,* y que se podría llamar aquí tambien *Sobre la crítica,* porque toda crítica no es en el fondo sino una lectura.

Hay, por supuesto, otro punto de vista posible.

Para explicarlo yo emplearía una metáfora gastronómica: imaginen comer algo que tiene una parte dura, como el pollo con su osamenta, un pescado con las espinas, o un aguacate con su gordo hueso. Se haría buena lectura y buena crítica si se comiera todo lo que se puede comer, deteniéndose –para no hacer demasiado ricos a los dentistas– antes de mascar lo «duro», sin pretender anatomizar aquello que los dientes no podrían siquiera arañar.

El valor estético estará oculto en un átomo, todo lo demás no será sino apariencia, «velo de Maya». Del lado de la verdad no habrá más que el hueso, sólo esta especie de esqueleto podrá formar parte de un dominio casi sagrado del «yo que escribe». Pero entonces el rol de la crítica sería limitado, incluso mediocre. Se trataría simplemente de atravesar, una capa tras otra, aquello que en un escritor es la máscara, para aproximarse al *noumeno* pero sin llegar a él jamás. Una maldición pesa sobre la crítica: está condenada a moverse en la superficialidad, en la *Vorstellung.* A propósito de aquello que hace a un valor artístico verdadero, el crítico, como el poeta en los bellos versos de Eugenio Montale, puede decir solamente: *ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.* Es una especie de teología negativa. El Arte, que se encuentra al fin de *La búsqueda...* se asemeja al Dios de Karl Barth: él es *ganz anders.*

Yo no pienso que escribiendo sus pastiches Proust pretendiera atrapar la esencia del estilo de Balzac o de Saint-Simon, etc. A mi modo de ver, los pastiches dan una definición negativa y experimental de lo que en Balzac es la máscara, de lo que es la máscara de Flaubert, es decir su «manera» imitable, pero que se podría muy bien suprimir y echar a la papelera sin desnaturalizar un verdadero Balzac o una verdadera novela de Flaubert. ¿Quién puede creer que la «esencia» de Balzac está atrapada y recreada en una frase como «Mme Firmiani suait dans ses pantoufles, un des chefs d'oeuvres de l'industrie polonaise» (ed. Milly, p. 75)? ¿Quién puede creer que Proust es tan ingenuo? La frase que acabo de citar es un pasaje muy acertado de pastiche balzaciano; es uno de los mejores pasajes de todos los pastiches. ¿Y entonces?

El pastiche es una parodia. Es banal. Pero es menos banal la afirmación siguiente: el pastiche del que he hablado no es una parodia de Bal-

zac, uno de los autores que Proust ha amado y admirado más; es sobre todo una parodia de la crítica en general y de la estilística en particular. Sólo las capas exteriores que la crítica atraviesa pueden ser penetradas también por el pastiche.

Hay una paradoja: en esta visión, que se podría definir como «fundamentalista», el esfuerzo del crítico es aún más vano si quiere acercarse lo más posible al texto. Finalmente, según Proust, la crítica ideológica o la «militante» e incluso la vieja y polvorienta historia de la literatura o la erudición filológica, pueden ser menos estériles porque ellas no pretenden suministrar un equivalente transportable del texto, un sucedáneo, un *Ersatz;* ellas se alejan sin escrúpulos para producir algo del todo diferente y autónomo. He aquí un pasaje de *Sobre la lectura:*

Esta concepción de una verdad sorda a las demandas de la reflexión y dócil al juego de las influencias [...], de una verdad que se deja copiar en un carné, esta concepción de la verdad está por tanto lejos de ser la más peligrosa de todas. Porque muy a menudo para el historiador, e incluso para el erudito, esta verdad que ellos quieren buscar a lo lejos en un libro es menos, propiamente hablando, la verdad misma que su indicio o su prueba, dejando por consecuencia lugar a otra verdad que anuncia o que verifica y que es, cuanto menos, una creación individual de su espíritu. No es lo mismo para el letrado. Él lee por leer, para retener lo que ha leído. Para él, el libro no es el ángel que de pronto se eleva abriendo las puertas del jardín celeste sino un ídolo inmóvil, que adora por sí mismo.

Si en lugar de la palabra «libro» Proust hubiera empleado la palabra «texto» (lo habría podido hacer sin modificar el sentido de la página), esta cita habría sido quizás un poco más picante. Yo la he escrito de una manera diferente, por aclarar el sentido que para mí reviste:

No es lo mismo para el crítico literario. Él lee por leer, para retener lo que ha leído. Para él, el texto es un ídolo inmóvil que, en lugar de recibir una dignidad verdadera de pensamientos que desvela, comunica una dignidad artificial a todo lo que le rodea.

Imagino una objeción. Los artículos sobre Flaubert y sobre Baudelaire para la *Nouvelle Revue Française* no son una parodia, no son juegos para los lectores distraídos o frívolos del *Figaro,* son cosas serias para los ciudadanos de la República de las Letras, escritos por Proust en los últimos años de su vida, cuando se encontraba muy enfermo, cuando carecía de la suficiente fuerza o salud para terminar *A la búsqueda...* Y justamente en esos artículos Proust hace una crítica fundada sobre la adherencia al texto y, en el caso del artículo sobre Flaubert, ilumina la belleza gramatical y sintáctica de su revolución estilística.

La objeción es verdadera. Pero no olvidemos que en los dos casos no se trata de verdaderos artículos sino solamente de algunas «observaciones a propósito de...»

En el caso de Flaubert todo eso es menos evidente que en las páginas sobre Baudelaire. «A propósito de Baudelaire» es un texto muy agradable, inteligente, pero no es de ninguna manera un análisis crítico de *Las flores del mal.* Si lo leemos atentamente, percibiremos que hay un gran número de «observaciones» muy sabrosas, pero sólo una verdadera definición crítica. Es esta: «El mundo de Baudelaire es un extraño seccionamiento del tiempo donde sólo aparecen raros días notables; lo que explica frecuentes expresiones tales como 'Si alguna noche', etc» Es una intuición crítica subrayable, que un joven investigador podría desarrollar hoy o mañana en una tesis de 3.000 páginas. Pero en el artículo de Proust sólo ocupa dos líneas y media, y a continuación se pone a hablar del mobiliario. Sobre la idea del tiempo en Baudelaire no volverá más.

Al principio de «A propósito de Baudelaire», Proust nos confiesa que una grave enfermedad le impide desgraciadamente escribir para la revista un estudio e incluso un artículo sobre Baudelaire. ¡Yo creo que se trata de una enfermedad diplomática! No escribe un artículo sobre Baudelaire porque el único artículo que él hubiera podido escribir habría sido un no-artículo, un texto de crítica negativa, una descripción inteligente y quizás divertida de todo aquello que para Baudelaire no es esencial. Eligió, por tanto, la solución de «algunas pequeñas observaciones a propósito de...» Escribir sobre un escritor no es lo mismo que escribir a propósito de él, es decir tomar la ocasión o el pretexto para decir otra cosa.

A mi modo de ver, para la filosofía estética de Marcel Proust, toda la crítica, y no solamente el método de Sainte-Beuve, se asemeja al Virgilio de la *Commedia* de Dante Alighieri: «Dante no es el único poeta que Virgilio ha conducido hasta el umbral del paraíso» (PM Pléiade 180). Proust ha escrito esta frase a propósito de la lectura en general, y no comprendo cómo la crítica, que no es sino una manera particularmente inteligente de lectura, podría escapar a esta regla universal y absoluta que no admite excepciones. No nos hagamos ilusiones: no es suficiente separar el yo que vive del yo que escribe para entrar en el Paraíso. ¡Eso sería demasiado simple! Yo no creo ser, a los ojos de Proust, mejor que Sainte-Beuve, sino sin duda alguna peor que él.

En la estética proustiana, toda la crítica –y no sólo la crítica biográfica– es una actividad «de segundo orden», para gente mediocre, para los «solteros del arte», destinada a aquellos que no poseen una personalidad suficientemente fuerte y valiente como para sumergirse «en las regiones profundas de sí mismo donde comienza la verdadera vida del espíritu» (p. 71). A los ojos de Proust la crítica literaria es un sucedáneo de la

vida espiritual, al uso de aquellos que tienen una enfermedad psíquica lo suficientemente grave para obligarles a vivir «en la superficie, en un perpetuo olvido de ellos mismos, en una suerte de pasividad que los convierte en el juguete de todos los placeres, etc...» *(ibidem).* La crítica literaria es una alienación muy peligrosa, un *divertimento* pascaliano que puede sumergir al espíritu para siempre en la mentira. Es una huida perpetua lejos de la verdad interior, es una victoria de Thánatos. He aquí por qué Proust se pregunta si la obra más importante de Sainte-Beuve no será después de todo sus versos, en los que la mentira es al fin vencida y «el círculo infernal y mágico se rompe» (CSB Pléiade, pp. 231-232). Sainte-Beuve –nos dice Proust– no es ciertamente uno de los más grandes poetas del siglo XIX. Su poesía es poca cosa, pero

> *esa poca cosa, esa poca cosa encantadora y sincera que es su poesía [...] muestra la ausencia de significación de toda una obra crítica maravillosa, inmensa, bullente –porque todas esas maravillas se acercan a ella. Apariencia, los* Lunes. *Realidad, esos pocos versos. Los versos de un crítico, es el peso de toda su obra en la balanza de la eternidad.*

Este juicio proustiano escatológico se refiere, en sentido estricto, a Sainte-Beuve, pero los que han comprendido bien los datos de su razonamiento deben reconocer que se podría aplicar a cualquier obra crítica, incluidas las de los más grandes críticos del siglo XX, desde Albert Thibaudet a Roland Barthes, de Georges Poulet a Jean Starobinski, sin escatimar a las personalidades que toman parte en este coloquio, desde Antoine Compagnon a Luzius Keller. El único antídoto contra esta enfermedad gravísima y contagiosa es la creación, la escritura. No hay otros medicamentos eficaces. No les servirá de nada poseer una gran inteligencia para pertenecer a la categoría de los grandes espíritus. Al igual que los otros hombres, ellos están afectados por esta peste, y Proust añade: «se podría decir que más que los otros» (*Sésame,* p. 78). Y nosotros que hemos venido aquí para discutir sobre «Proust y la crítica», nos hemos engañado del todo. Será mucho más sabio salir corriendo al hotel, encerrarnos en nuestra habitación solitaria y silenciosa, y componer allí algunos sonetos melancólicos o un cuento, eventualmente breve. ¿A qué esperamos? «Trabajemos mientras tengamos todavía lucidez».

Si se sitúa en la perspectiva adoptada por Proust en este prefacio, ¿cuál sería la ventaja de no detenerse a considerar el «contenido de la obra» y de concentrarse por lo contrario sobre ciertas estructuras textuales, tales como

> *en* Jude el oscuro, *[...] en la* Bien amada, *los bloques de piedras que el padre extrae de la isla transportándolos en barcos al taller de los hijos donde se con-*

vierten en estatuas; en Ojos azules *el paralelismo de las tumbas, y también la línea paralela del barco, y los vagones contiguos donde están los dos enamorados y la muerte, el paralelismo entre* La bien amada *en la que el hombre ama a tres mujeres, y* Ojos azules *en la que la mujer ama a tres hombres, etc, y, en fin, todas esas novelas supuerpuestas las unas sobre las otras, como las casas amontonadas en altura sobre el suelo rocoso de la isla*? (p. 879).

Todas estas observaciones del Narrador, que son además notables y anticipadoras, ¿no caen también ellas en el «respeto fetichista por los libros» (*Sésame,* p. 78), condenado por Proust en el artículo-prefacio de 1905-1906? Esas excelentes definiciones críticas que el Narrador inflige a Mlle. Simonet ¿no son ellas también «una miel ya preparada por los otros y que nosotros no tendremos sino que tomar de los panales de las bibliotecas y degustar a continuación pasivamente en un perfecto reposo de cuerpo y espíritu»? (*Sésame,* p. 73). ¿Por qué el hecho de haber individualizado esas «frases-tipos» o «estructuras que retornan» debería permitir al Narrador obviar la estéril lectura para entrar en el reino bendito de la creación? El ejemplo de Thomas Hardy está, según creo, muy bien elegido: esos bloques de piedra geométricamente labrados encumbran el espíritu del Narrador, sin suscitar de ningún modo su profundidad, sin ayudarle a reencontrar su verdad y su «tiempo perdido». El Narrador no escapa aquí a la cruel definición del «letrado» que encontramos en *Sobre la lectura.*

El Narrador-Letrado no alcanza a asimilar, a digerir esos ingestos bloques de piedra que resultan extraños a su interioridad. Esta pequeña joya de crítica temática estructuralista *ante litteram* aplicada a Thomas Hardy no es para el Narrador una fuente de vida. Es más bien un peso que le aplasta, como –si se me permite una aproximación irreverente– las patatas poco cocidas, y por lo tanto indigestas, que Bergotte comió antes de ir a la fatal exposición de pintura holandesa. Por otro lado, el «pequeño fragmento de muro amarillo» podría también ser considerado como el símbolo o la metáfora irónica de una manera de «leer» los cuadros (y los libros) que reduce, de forma muy inteligente, lo que es complejo a sus elementos simples, pero haciéndolo sin desplazar un milímetro la línea de partición entre la apariencia y la verdad, entre la alienación y la autenticidad, entre el tiempo perdido y la salvación.

Justamente, antes de lanzarse a esa bella explicación de crítica literaria para el uso de Albertina, el Narrador nos ha explicado claramente que el esfuerzo intelectual hecho para «conocer» un fragmento de música tocada por la muchacha en la pianola es algo nefasto, ya que destruye el misterio y, por lo tanto, la esencia misma. En efecto, la música, en la filosfía de Schopenhauer adoptada aquí por el Narrador, es superior a la literatura, es «algo más verdadero que todos los libros conocidos» (p.

876), porque ella sola puede expresar lo que está más allá de la inteligencia. En el caso de las obras musicales, la actividad crítica tiene un efecto degradante: hace caer la música al nivel de la inteligencia. Cuando este trabajo crítico se realiza, «hay para [él], sin duda, un fragmento de música de menos en el mundo, pero una verdad de más», porque de un desastre tan grande nace al menos «tal o cual reflexión aprovechable» (874).

Volvamos a Thomas Hardy. La actitud intelectual aplicada por el Narrador a sus novelas es exactamente la misma que emplea para con las obras de Vinteuil o de Wagner. La conclusión es pues que los análisis críticos sobre el escritor inglés son también «nefastos», y no otorgan la vida sino la muerte del espíritu. La crítica literaria es semejante al rey Midas: transforma todo lo que toca en algo que, desde el punto de vista intelectual, es oro puro. Pero este oro no puede alimentar, no puede dar la vida, es un oro que mata. El crítico literario es pues un asesino y un suicida, o, como se dice en Nápoles, un «muerto que habla». La consecuencia de esto será que toda crítica, y no solamente el método de Sainte-Beuve, es una actividad de segundo orden, porque está condenada a no conocer sino la apariencia, la *Vorstellung,* sin jamás entrar en el *noumeno,* en la *Wille.* Todo se reduce a un problema de digestión. Bergotte no alcanza a digerir esas benditas papas bastante crudas, el Narrador-Letrado no alcanzará jamás a digerir los bloques de piedras de Thomas Hardy. Y entonces, ¿qué se debe hacer?

La metáfora de la miel nos puede ayudar. La lectura –es decir, la crítica– se vuelve peligrosa cuando tiende a sustituir a la vida personal del espíritu, cuando la verdad nos parece «como una miel totalmente preparada por los otros». Pero ¿a esa miel «pasiva» no se le podría oponer una miel «activa»? El lector es comparado a una abeja. 0, en medio de esos insectos, los que trabajan, comiendo durante el invierno una miel preparada por ellos mismos y no «por los otros». Y para «prepararla» ellas digieren y asimilan enteramente el polen y las sustancias azucaradas que encuentran en las flores, transformándolas en algo que forma parte de ellas, y luego en una nueva «esencia»: la miel.

Esa miel –una sustancia fluida, transparente, dorada– parece no tener nada en común con las flores de las cuales ha sido «extraída», parece un producto totalmente original y «personal» de la abeja. Pero todas las mieles no valen y las hay para todos los gustos. Hay miel de la acacia, miel de castañas, miel de la montaña, etc. Evidentemente algo de la flor original ha quedado prisionero en la nueva sustancia y se puede reconocer por el sabor o por el perfume.

Me gustaría dar un ejemplo sacado de la arquitectura bizantina y romana. En esos siglos lejanos no existía un «respeto fetichista» por los monumentos de la antigüedad. El amor por el arte romano y griego no

se manifestaba, como ocurre hoy día, en el esfuerzo de conservación sin ninguna intervención innovadora. Al contrario, el arquitecto romano no dudaba en insertar en sus obras, radicalmente nuevas, fragmentos y elementos antiguos: columnas, capiteles, algunas piedras elegantemente decoradas, bajorrelieves. En ocasiones se trataba de cosas bellas encontradas muy cerca, entre las ruinas de los edificios parcialmente destruidos; otras veces, esas preciosas decoraciones habían sido traídas de Oriente, con la ayuda de navíos. El ejemplo «clásico» que Proust nos da es la *Piazzetta* de Venecia, donde se encuentran bellas cosas que vienen de Constatinopla o del Líbano o de Siria o quizás de Delfos y Jerusalén... ¿Se trata es ese caso de una «miel totalmente preparada por los otros y que podemos recoger sin esfuerzo en los estantes de las bibliotecas»? Podría ser para el turista, pero no para los arquitectos de la Edad Media. Esa miel (la basílica de San Marcos y los lugares contiguos) poese –en la heterogeneidad de los materiales empleados– una «verdadera y compleja individualidad» (Proust, *Sésame,* p. 94), que construye el modelo supremo de la obra de arte personal y profunda capaz de ayudar, al lector, o a aquel que escucha música o al turista que admira, a penetrar en su verdad.

La *Piazzetta* es –como el texto proustiano– una obra maestra de alta intertextualidad. En Proust la escritura debe ser intertextual, porque en ella se exteriorizan esos elementos de textos de otros que han sido ya parcialmente digeridos y por lo tanto asimilados a una subjetividad creativa. Pero siendo un placer apropiarse, interiorizándolos, los libros que se han leído, en parte quedarán siempre sin digerir, tampoco totalmente disueltos en la continuidad del texto, y por consecuencia bien reconocibles en el momento en que son insertados, como las teselas de un mosaico bizantino, en un nuevo texto del que se tornarán partes integrantes y esenciales, cimentadas irrevocablementes en el todo, inseparables desde entonces y sin destruir el nuevo organismo viviente de la obra. La escritura es pues una segunda digestión que acaba la primera, siempre imperfecta, como ocurre en los grandes mamíferos llamados rumiantes. En el acto de rumiar, o segunda digestión, podemos contemplar un milagro: la identidad absoluta entre la crítica literaria verdadera y la escritura. Si el escritor es, en la perspectiva proustiana, un «rumiante», eso es verdad también para el buen crítico. El modelo y el emblema de uno y del otro será pues el buey. Pienso en los bueyes de piedra que, instalados sobre las dos torres de la catedral gótica, dominan la ciudad de Laon, y las planicies de la Campaña, como la recordamos en *El mundo de los Guermantes,* en un pequeño pastiche intertextual en el que mezcla a Ruskin, Viollet-le Duc, Huysmans y Male (Pléiade I I , 331-3).

De ello se deduce que un buen comentario de *A la búsqueda...* es justamente la explicación de la naturaleza verdadera de las diferentes tese-

las, de esos trozos de mármol que en ocasiones vienen, como los de la basílica de San Marcos, de una distancia en el espacio y en el tiempo tan realmente grande que es difícil de recorrer. Un comentario efectuado de esta manera sería la única lectura capaz de provocar una expansión del texto, para que vuelva visible su dimensión intertextual a menudo oculta y subterránea; y al mismo tiempo es el único modo inteligente de explorar la actividad crítica proustiana, una forma de crítica que puede penetrar en el hueso más profundo, en la dimensión subjetiva y «noumenal» de la lectura.

Pero antes de continuar este discurso, que podría quedar demasiado abstracto, quisiera proponer ejemplos y analizar dos o tres de esas teselas intertextuales, eligiéndolas entre las notas de la traducción italiana de la editorial Mondadori que aparecerá en la nueva edición, posiblemente en 1998. Aún no he tenido la ocasión de publicar esas interpretaciones por razones accidentales que no vienen al caso.

Mi primer ejemplo está sacado del principio de Combray en *Por el camino de Swann*. Se trata de la célebre referencia al «gesto de Abraham en el grabado de Benozzo Gozzoli [...] diciendo a Sarah que ella tiene que abandonar a Isaac» (I, 36). En mi nota, que se remonta a 1983, me limito a recordar al lector la importancia que los frescos del cementerio de Pisa tuvieron para Ruskin, como él mismo lo cuenta en varlas de las cartas a su padre, en *Modern Painters*, y también en *Praeterita*. Los vio en 1845, cuando fue a Italia sin sus padres, y aquello le resultó el descubrimiento de la significación a un mismo tiempo estética y espiritual del arte italiano de la Edad Media y del primer Renacimiento. Esta conversión del gusto es el inicio de una conversión religiosa o al menos ideológica. Tuvo la revelación de lo que Chateaubriand llamó «el genio del cristianismo». Pero he aquí la carta de Ruskin a su padre, que Proust pudo leer en la *Introduction* al cuarto volumen de las obras de Ruskin en la Library Edition:

[...] You cannot guess how these men must have read Bible, how deeply the patriarchal spirit seems written in the hearts. I have been drawing from Benozzo's life of Abraham [...] To-day I have been nifishing an easy bit (easy because small and well made out) Abraham parting from the Angels when they go towards Sodom [...] In the fresco the central angel is rising, looking back towards Sodom with his hand raised in the attitude of condemnation, afterwards adopted by M. Angelo in the Judgement. The two angels turn toward Sodom, one with his eyes steadfast on the city, the other looking back to Abraham. The alatter turns away, with his hands folded in entire faith and resignation, but with such a quivering distress about the lips and appeal for pity in the eye that I have had the tears in mine over and over again while I was drawing it (p. XXX).

Quisiera proponer una hipótesis hermenéutica que me parece convincente. Está fundada sobre un cierto número de desplazamientos de sentidos. El padre del Narrador anuda alrededor de su cabeza un cachemir, violeta y rosa, con el gesto de Abraham en el grabado de Benozzo Gozzoli. ¡El gesto de Abraham! Pero ¿qué gesto? En la carta que acabamos de leer, Ruskin habla del gesto de un ángel: *with his hand raised in the attitude of condemnation.* Y es justamente lo que el jovencísimo Narrador espera de su padre, después de que ha desobedecido la orden de irse a acostar; es una *condemnation* y una pena ejemplar, como la que, en el fresco evocado, va a caer sobre la ciudad maldita, sobre Sodoma. El gesto del ángel se torna el gesto de Abraham; la condenación es atribuida al padre que, al contrario del relato de la Biblia, no ha hecho sino conceder el perdón, exactamente como ocurre en el relato proustiano en el cual perdona al niño «nervioso». A este pobre padre Edipo, los hijos quisieran hacerle actuar, a pesar suyo, el rol de malvado, atribuyéndole sin ninguna razón la voluntad de separarlo de su madre, aun cuando no se encuentre en la Biblia, ni evidentemente en los frescos, ningún pasaje en el que el marido diga a su mujer, con o sin gesto, que una separación de ese tipo fuera necesaria. Pero el desplazamiento de sentido más importante es el cambio entre el amor exagerado, y por lo tanto «culpable,» por la madre y la homosexualidad. La culpabilidad homosexual, en el gesto del ángel en el fresco de Benozzo Gozzoli, es una proyección bastante eficaz, enmascarada por otra culpabilidad más superficial.

Estaría bien precisar que cuando se habla de «culpabilidad» a propósito de Proust y de *A la búsqueda,* es necesario pensar en algo que recuerda más la idea de la falta que se da en la antigua tragedia griega, que la idea de «pecado» propio de los confesionarios católicos o de la religiosidad protestante. En Proust –como en el Edipo de Sófocles, incestuoso y parricida sin saberlo– no hay diferencia entre «falta» y «maldición». Él tiene el sentimiento y la certeza racional de pertenecer a dos razas malditas. El gesto del ángel, copiado por Ruskin con extraordinaria «compasión», *Mitleid,* hasta derramar lágrimas, era justamente por la maldición de Sodoma, y debió suscitar en Proust resonancias aún más fuertes que en el autor de *Modern Painters.* Por la mediación de una imagen –el dibujo hecho por Ruskin que Proust encontró en la Library Editions– los textos de Ruskin están intertextualmente (aunque no sea visible) presentes e inmersos en el texto de Proust. Es un ejemplo, según creo muy bueno, de lo que quiere decir «rumiar» un texto, primero en la lectura y luego en la escritura, hasta una asimilación completa y su transformación en una nueva «miel» interiorizada.

En relación a este fenómeno, hasta ahora me he interesado en el movimiento de un texto leído a un texto digerido y reescrito, es decir: en el

recorrido, en nuestro ejemplo, que va de Ruskin a Proust. Hasta ahora yo no había tenido la ocasión de reflexionar sobre el movimiento inverso: de Proust a Ruskin, ida y vuelta. Me explicaré más claramente: esta referencia críptica a una o varias páginas de Ruskin, que encontramos en «Combray», modifica finalmente el texto originario proyectando en él una nueva luz. Después de haber pasado por las manos de Proust, la carta de Ruskin a su padre adquiere una significación hipotética que no había tenido antes. Brevemente: ¿Por qué llora Ruskin? ¿Cuál es el sentido de esas lágrimas? ¿De qué nudo interior surgen? ¿De una emoción «estética»? ¿Simplemente del descubrimiento de la intensidad y fidelidad con que Benozzo ha seguido el texto de la Biblia? Pero ¿son razones suficientes para llorar?

Es imposible responder a estas preguntas, pero es evidente que Proust ha reconocido a un hermano en Ruskin y comprendido, leyendo la carta a su padre, que el escritor inglés ha sido también golpeado por una suerte de maldición. Las ciudades malditas son muy numerosas. Tienen cada una su cruz.

Entre los cientos de páginas consagradas por Proust a celebrar, prologar, comentar y traducir a Ruskin, no se encuentra jamás la hipótesis apasionante de un Ruskin maldito. Solamente aquí, en este pasaje de *Por el camino de Swann,* Proust penetra tan a fondo en la lectura, en la crítica de la obra de Ruskin, y no es necesario que su hipótesis sea verosímil en cuanto a lo biográfico (confieso que no conozco el problema íntimo de Ruskin y lo dejo a su *privacy*). Quisiera hacer a este propósito de «Proust crítico de Ruskin» una paráfrasis de lo que Proust ha escrito sobre Sainte-Beuve crítico o poeta: «Aparecen los Prefacios de las dos traducciones y los artículos escritos en los periódicos y revistas. Realidad, esas pocas palabras en el texto de *A la búsqueda*». El verdadero «Proust crítico» es necesario buscarlo, y se le puede encontrar, en esas tres líneas, en las que aparentemente se habla de todo salvo de Ruskin. Aquí se comprende lo que Ruskin ha significado para Proust, y también por qué, en un primer momento, lo quiso tanto. Todo lo demás es interesante, pero de menos valor.

Antes de proponer otros ejemplos de intertextualidad propiamente literaria, quisiera abrir un paréntesis para subrayar la importancia del rol jugado en el texto proustiano por las imágenes, sean ellas directamente nombradas o activadas, por decirlo así «en el silencio». El cuadro de Pierre-Paul Prud'hon, *La Justicia y la Venganza divinas perseguiendo al Crimen,* es evocado, en una página de gran intensidad erótica, de *El mundo de los Guermantes,* cuando el Narrador va finalmente a «poseer» a Albertine a quien ha ido a ver a su casa parisina después del fiasco de Balbec. En el momento decisivo, cuando los dos amantes se recuestan sobre la gran cama, la puerta se abre y ahí está Françoise con una lám-

para. Al comienzo, la comparación es entre la sirvienta y un personaje del cuadro que lleva una antorcha, pero después se desplaza y se concentra sobre la luz que exalta la belleza de los cuerpos desnudos presentes tanto en el cuadro como en la escena real. Así, el cuerpo de Albertine se pone en relación con aquél, sensualísimo y erótico, que en el Louvre podemos ver tendido en el suelo.

Debo confesar que cuando en 1986 escribí la nota sobre ese pasaje, olvidé hacer lo que en general siempre he hecho escrupulosamente: ver el cuadro o leer el libro del que Proust habla. No percibí pues que se trata de Caín y Abel y que el cuerpo desnudo, muy bello y atractivo, es de un muchacho y no de una muchacha. Y en mi nota no digo que nos encontramos frente a un *lapsus* de Proust, en el cual la imagen revela la exacta naturaleza del crimen que la Justicia y la Venganza divina (las Erinnias muy conocidas por Orestes) están a punto de castigar: una relación homosexual. Cierro el paréntesis.

En *Albertina desaparecida,* Gilberte Swann, que se ha casado con Robert de Saint-Loup, es comparada a «ese personaje de opereta que declara: Mi nombre me dispensa, creo, de extenderme» (IV, 248). Se trata de Agamenón en *La bella Helena,* libreto de Meilhac y Halévy, música de Offenbach: una «obra maestra» del gusto de Proust. Pero es necesario primero recordar que en ese momento de la novela las referencias intertextuales tienen la función de confirmar, por analogía, la confusión y la mezcla de Sodoma y Gomorra, entre la normalidad y la diversidad, después de que «el muro de Berlín ha caído», es decir, después de un conmovedor descubrimiento: el camino de Swann y el de camino de Guermantes, en lugar de ser una proposición de exclusión recíproca, son perfectamente compatibles. Incluso los sexos no están separados. Todos los hombres y todas las mujeres son hombres-mujeres. En este cuadro semántico la opereta de Offenbach no carece de importancia. Gilberte es indentificada con Agamenón, un «rey barbudo», y por lo tanto ella es una mujer-hombre (en efecto, se suponme que ha tenido relaciones con Albertina). A pesar de su título, la pieza podría haberse llamado mejor *El bello Paris,* porque su centro es la belleza extraordinaria de los hijos de Venus: un encanto irresistible emana de su cuerpo; es el verdadero objeto del deseo. Sin duda, *La bella Helena* es una parodia divertida. Pero hay una intuición subrayable en esta referencia proustiana. Con ella, nos dice sin decirlo, que el secreto de la vitalidad extraordinaria de ese teatro musical cómico es su ambigüedad erótica, que contiene algo de locura y de surrealidad, de ningún modo «burguesa», sino bastante subversiva y liberadora.

Existe una analogía entre esta referencia y aquélla, mucho más importante, del *ballet La leyenda de José,* pues el libreto (pero no es un libreto sino una novela dramática, rica en descripciones y en atmósferas) es de

Hugo von Hofmannstahl y Harry von Kessler, y la música de Richard Strauss, quien la compuso para la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev. Sería demasiado largo recorrer en detalle todo lo que Proust –verdadero prestidigitador– llega a extraer para su novela y en particular para la historia de Albertina, de ese ballet que pudo haber visto, creo, en mayo de 1914, pocos días antes de la muerte de Agostinelli.

En una de mis notas he descrito el rico movimiento o transferencia intertextual que va del ballet a *La búsqueda.* Hoy me pregunto por primera vez si hay también un movimiento inverso, de *A la búsqueda,* al texto de Hofmannstahl y Kessler y la música de Strauss. Necesitaría algo más de tiempo para agotar ese interesante tema. Sólo puedo decir algo, por ejemplo que veo una actitud de lectura opuesta a la practicada por Proust en el caso de la *Bella Helena.* En aquélla, Proust nos hace comprender que una opereta que no tiene nada de trágico ni de serio, que forma parte, para los críticos profesionales, como nosotros lo somos, de un «género» menor, puede sin embargo tener aspectos inquietantes y turbios. En esta referencia encontramos la hipótesis de una elevación a partir de un registro bajo, y por lo tanto de una valoración del texto. En el caso de *La leyenda de José,* lo que es alto, trágico y ultradecadente pero que, gracias a esa exasperación expresiva sin frenos inhibidores, podría quedar demasiado abstracto y lejano, es rebajado al nivel de lo cotidiano, y Proust encuentra ahí los hechos simples, mediocres y en ocasiones un poco sórdidos de su vida privada: su amistad con Agostinelli con todas sus preocupaciones, las salidas de un hombre joven, las pequeñas miserias relativas al dinero, su muerte, las deprimentes sospechas. Pero con este cortocircuito, Proust inyecta verdad en el ballet de Strauss que en sí mismo será la negación radical de todo naturalismo o verismo; lo vuelve actual por aburguesamiento y bajo nivel. Proust hace un poco lo mismo con Wagner, sobre todo con el Wagner mayor, el del *Tristán,* el de la *Tetralogía* y el de *Parsifal.* Los héroes de Wagner y de Strauss son transformados en *Kreatürliche,* en *créaturels,* como dijo Auerbach. Es como si el Narrador dijera, parafraseando a Flaubert: «Madame Putifar soy yo». Los personajes de *La leyenda de José,* que son –hay que admitirlo– un poco esquemáticos e inverosímiles, así como los mucho más conseguidos de Wagner, no pueden dejar de aprovechar el hecho de que se les deje entrar en nuestras salas y dormitorios un poco mediocres, y que se les ayude a poner los pantalones, batas o pijamas «normales» comprados en las galerías Lafayette. Es verdad que Albertina, con su capa de Fortuny, busca sin éxito salir de la banalidad y transformarse en un pesonaje de ópera o de ballet, pero, por un movimiento inverso, José desciende desde el mito hasta la página de sucesos, al plano del lector. Disminuidos, Siegmund, Siegfried, las Valquirias, José y todos los otros artistas del circo proustiano cesan de ser ficticios y

un poco ridículos y se tornan sublimes, emotivos, conmovedores. Su *papier maché* se torna carne *(Verbum caro factum est).* Como la buena hada de Collodi, Proust transforma la marioneta en verdadero muchacho. Se puede detestar la música de Wagner si uno no ha leído a Proust, pero *después* de haberle leído y comprendido se está obligado a amarla. En el caso de Proust, más que crítica se trata de una introducción a las joyas de la literatura, de la música y del arte.

Este escritor, que ha insistido sobre la necesidad de separar el yo que escribe del yo que vive, cuando aborda en su novela, a través de referencias, las grandes o pequeñas obras de arte de la prosa, de la poesía o del teatro, parece extrañamente decidido a suprimir toda distinción entre el arte y la vida, a cortocircuitar los textos y los acontecimientos ligados a la formación de sus héroes (que recuerdan a menudo a aquellos que han sido vividos por Proust).

Continuemos con Racine, es decir con el empleo proustiano de *Fedra* y de *Esther.* Numerosas veces Hipólito y la reina son comparados a Albertina y al Narrador, que entran así un poco en el mito en las escenas del teatro clásico. Esto es importante para diseñar la parábola de la culpabilidad, en particular en *Albertina desaparecida,* como yo espero haber mostrado suficientemente en mis notas. Pero el rol de esas referencias es más vasto. Hay también la voluntad de mostrar un cierto número de ejemplos de una lectura que se hace carne y sangre, que penetra en el lector para ayudarle a conocerse mejor, ocasionalmente *a posteriori,* y a mirar en el fondo de su corazón. La obra de arte –lo ha escrito Proust– es un instrumento de óptica para leer en nosotros. Se podría hacer el mismo discurso a propósito de la actitudes del Narrador cuando escucha algunas melodías de *Manon* de Massenet (IV,35), o cuando utiliza, en su correspondencia con Albertina, dos poesías de Mallarmé (IV,39); cuando habla de los versos de Horacio que Diderot cita gustosamente (III,832), o cuando, para acompañar el episodio un poco misterioso de las dos pulseras regaladas por alguien a Albertina, él recuerda –sin decírnoslo– un página del *Viaje de un joven anarquista por Grecia hacia la mitad del cuarto siglo antes de la era vulgar,* del abad Jean-Jacques Barthélemy (III, 832).

El acercamiento entre ciertas situaciones existenciales podría ser la clave para leer mejor, o releer el texto referido. En el caso de Mallarmé, por ejemplo, la referencia puede funcionar sólo si, entre las numerosas interpretaciones posibles del difícil soneto que comienza con el verso *M'introduire dans ton histoire* se descartan algunas de ellas. Toda intertextualidad es intepretación: exige una elección.

De la misma manera, cuando el narrador vuelve a París en automóvil después del paseo con Albertina en el parque del Versailles, al atardecer (*La prisionera,* III, 831), quiere exponerle a ella su cultura y le declama

páginas en prosa o versos en los que el claro de luna es plateado y azulado (Chateaubriand, Hugo), o bien amarillo metálico (Baudelaire, Leconte de Lisle), es evidente que, en lo que concierne a Baudelaire, la evocación implícita de la *Luna ofendida* pone en juego las dimensiones más dolorosas de un «complejo maternal» positivo y negativo del Narrador y del escritor:

> ¡Hijo de un siglo empobrecido, veo a tu madre
> que inclina el peso de los años sobre el espejo
> y escayola con arte el pecho que te nutrió!

Se podría decir que la elección de esta poesía, que no forma parte de *Las flores del mal* en sus ediciones más difundidas, es ya una definición crítica importante. A través de ella, Proust nos dice que, según él, el tema de la madre perdida y no reencontrada («lo que no se reecuentra jamás, jamás») es el hilo de Ariadna que permite al lector orientarse en el peligroso laberinto de la obra bodeleriana.

El caso de Balzac es emblemático. Si hubiera podido leer *A la búsqueda...*, el autor de *La comedia humana* se habría extrañado de ver que en aquélla se da más importancia a *La muchacha de los ojos de oro* –una novela bastante perversa y «bisexual»– que a *Eugenia Grandet* o a *El lirio del valle.* No es necesario olvidar las numerosas alusiones al ciclo de Vautrin, comenzando por el reecuentro fatal entre el anciano galeote y el futuro suicida Lucien de Rubempré, evocado a través de un ramo de telefios, «el ramo predilecto de la flora balzaquiana». Con esas palabras enigmáticas, el homosexual Legrandin puede expresar sin demasiado riesgo su deseo paidófilo por el Narrador que, en ese momento, era todavía un niño (I,124). A través de esta referencia a Balzac, como a partir de todas las otras del mismo autor presentadas en la novela proustiana, aparece una imagen muy viva del escritor. El Balzac de Marcel Proust se parece poco al que, mucho más virtuoso y aburrido, se les enseña a los pobres estudiantes en los colegios. Se parece aún menos al políticamente edificante y «objetivamente revolucionario» predicado por Lukács y otros críticos.

Algunos cientos de páginas más lejos (II,851) será el Victor Hugo de la «Fête chez Thérèse», es decir, de *Les Contemplations,* quien servirá a Monsieur Charlus para decir sin decir, cuando *in extremis* invita a un paseo nocturno al Narrador (que, en aquel momento es un bello muchacho sexualmente maduro y capaz de interesar, de una manera que no podría ser solamente intelectual, a la fría duquesa de Guermantes). El barón dice sólo unas pocas palabras aparentemente inocentes: «¡Ah!, sería agradable contemplar este 'claro de luna azul' en el Bosque con alguien como usted», pero los que conocen la bella poesía de Hugo

saben que en ésta, bajo el claro de luna azul, «La amante se oculta en la sombra con el amante», lo mismo que Charlus desearía hacer con el Narrador y no solamente para hablar de genealogía.

Se podría continuar durante horas o meses con todos esos ejemplos, pero creo que el punto esencial está ya claro. Helo aquí: la novela de Proust nos conduce, como una brújula a través de los inmensos estantes sobre los que están ordenados los textos de la literatura francesa o, más bien, universal. Como un «cicerón» experto y astuto, que entre las innumerables bellezas de Roma, conoce las atracciones que van a interesar a los turistas que se le han confiado durante tres días o una semana, Proust abre para nosotros los libros y nos ofrece, prestadas, las páginas más sabrosas de los maestros que él ha amado más, los pasajes que le han provocado mayor emoción, arrancado más lágrimas o que le han hecho reír con más alegría. Persiguiendo el sentido oculto de sus referencias intertextuales, he estado encadenado por Proust, durante diez años, en un viaje alrededor del mundo, por las bibliotecas del mundo entero. *A la búsqueda...* es también una apetitosa antología de las literaturas de diversos países. Quien se deje guiar por Proust en la elección de sus lecturas, podrá estar seguro de que jamás caerá en el aburrimiento, y la idea misma de la literatura adquirirá a sus ojos la frescura y la vivacidad iniciales, si por azar éstas habían sido oscurecidas por el colegio, por la universidad y por los panoramas de las páginas «culturales» de los periódicos. Si algún editor inteligente quisiera publicar la antología de las páginas más bellas de la literatura de cada país, referidas por Proust en *A la búsqueda...*, una antología así sería la prueba concreta de que «la verdadera vida, la vida en fin descubierta y esclarecida, la única vida, en consecuencia, plenamente vivida, es la literatura» (IV,474). Ahí es necesario buscar al verdadero «Proust crítico», en las referencias de sus novelas, de su Gran Obra (como dicen los alquimistas) y no en sus «pequeñas obras» como *Contra Sainte-Beuve,* los escritos sobre Ruskin, los artículos para el *Figaro* o las revistas, y aún menos en los *Pastiches.* Y, a mi modo de ver, no se debe buscar sino en las páginas de *A la búsqueda...* en las que el narrador, nuevo Pigmalión o Crítico Parlante, ejerce sentado sobre una butaca de crítica literaria o musical o artística, para la educación intelectual de algunos desdichados discípulos (Albertine, la madre, Saint-Loup, etc.). En cuanto a la conversación «crítica» de *La prisionera,* que hemos analizado en su momento, creo que una relectura completa de sus elementos intertextuales nos conduciría al descubrimiento de que, tras o por encima de esa definiciones críticas, se ocultan temas contiguos mucho más inquietantes y apasionantes para Proust, y relacionados con la dialéctica del deseo y de la culpabilidad que es, a menudo, el gran armazón oculta en la que están sólidamente encabestradas sus referencias.

No daré sino un solo ejemplo: Barbey d'Aurevilly. Entre los trazos materiales que revelan las «realidades ocultas» está la mano de *La cortina carmesí.* Releamos pues este cuento de *Las diabólicas.* Cuando la tensión narrativa es más fuerte, la mano de la muchacha amada –que no tiene sino dieciocho años y se llama, como por azar, Albertina– se posa sobre la del aún más joven narrador y protagonista: «Creo que me voy a desmayar... que me voy a disolver en la indecible voluptuosidad causada por la carne oprimida de esta mano, un poco grande, y fuerte como la de un joven, que se ha cerrado sobre la mía» (J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres romanesques complètes,* Paris, Gallimard, La Pléiade, 1996, vol. II, p. 33). La mano de Albertina es fuerte como la de un muchacho y causa una «indecible voluptuosidad». Proust habría podido decir, parafraseando a Baudelaire: «Hipócrita Barbey, semejante, mi hermano».

Proust nos conduce a través de los estantes de las literaturas de todas las lenguas y de todos los siglos con la ayuda de una brújula: el deseo. Las resonancias más intensas nacen en él gracias a la lectura de obras y en particular de páginas en las que el Deseo *–der Wille,* como dice Schopenhauer: para él la sexualidad era la más fuerte expresión de la Voluntad de Vivir– es más inquietante y contagioso. Este *Wille* es el lado profundo de la realidad, está por encima del velo de Maya, por encima de lo inesencial, por encima de la crítica.

Alberto Beretta Anguissola

Traducción de Juan Malpartida

PUNTOS DE VISTA



Sociedad y paternalismo en *María**

Alguien escribió que cuando hacemos sociología de la literatura casi siempre lo que queda fuera del análisis es lo literario. Y cuando hacemos crítica literaria tradicional o «nueva», comprendemos lo literario, pero lo social resulta excluido. Aquí quisiéramos aplicar ciertas ideas de la sociología de la literatura al análisis de un texto concreto. No se nos escapa que este análisis debiera ir precedido de un introito teórico, tal como han hecho varios de los estudiosos que aplicaron el método a la historia literaria o a la historia del arte[1]. Pero una introducción de esa clase supondría un espacio del que carecemos y un examen que no podemos hacer aquí. A cambio de ello hemos preferido algo mucho más modesto: analizar un texto concreto a partir de ciertas ideas generales y ver qué aspectos de ese texto pueden resultar iluminados con ese enfoque crítico.

Se han escrito ya algunos estudios «sociológicos» sobre *María*. Lo que no se ha hecho en tales trabajos es mostrar qué importancia desplazan en la novela esos elementos. En general los estudios se han limitado a señalar estos aspectos en la obra: a) estructura de la sociedad que se describe en el mundo de la obra; b) actitud del autor ante ese mundo; c) de aquí se ha deducido la ideología del autor y siempre (o casi siempre) se ha adoptado ante ese hecho una agresiva actitud de reprobación; d) en otros casos, cuando el autor ha mostrado a través de los personajes una actitud determinada, se ha adscripto esa actitud al autor, y se lo ha juzgado en consecuencia[2].

* *Rodolfo Borello, profesor y crítico argentino que residió largos años en Canadá, ha fallecido recientemente. Colaborador de* CHA *desde 1963, entregó el presente trabajo hace unos meses. Lo ofrecemos como homenaje a su memoria.*

[1] *Véase el volumen que Arnold Hauser dedicó al análisis de los problemas teóricos de la historia social, como introducción a su conocida* Historia social del arte y la literatura, *Madrid, Guadarrama, 1968. Y lo mismo, el complejó prólogo a la discutida* Historia social de la literatura española *de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala, vol. 1, Madrid, Cátedra, 1978.*

[2] *Los trabajos de esta orientación que conocemos son: Jaime Mejía Duque, «Jorge Isaacs: el hombre y su novela», en* La novela romántica Latino-Americana. *Serie valoración múltiple, Cuba: Casa de las Américas, 1978, pp. 373-442. Abel E. Prieto, «Valoración y*

Quisiéramos aquí volver sobre el examen de algunas de esas manifestaciones de la novela (casi todas reducidas al contenido), para ver cómo esos aspectos han influido decisivamente en la estructura de la obra, en el mundo de la misma y en las ideas últimas que informan el libro[3]. O sea: más que interesarnos por la ideología del autor o de sus personajes, criticándola con una superficial reacción anacrónica, nos interesa comprender por qué la novela ha sido organizada de una manera y no de otra, por qué ciertos personajes actúan como actúan, por qué otros ocupan en la obra un lugar determinado, por qué el mundo social se escinde en niveles distintos, por qué el Destino (así, románticamente en mayúscula) ofrece a unos la felicidad y a otros la desdicha, etc.

Sociedad paternalista

El mundo social que la novela describe está claramente dividido en dos grupos muy diferenciados: los amos y los esclavos o, para decirlo con menos rudeza: una clase terrateniente y otra de esclavos manumitidos y arrendatarios. En ese mundo la autoridad del propietario es la del dueño de todo (y, por tanto, la del dador de todo) y él representa la Ley, la Moral, la Religión. La posesión de la tierra implicaba la posesión de los que la habitaban. Dueño de los esclavos, una de las obligaciones del padre de Efraín era la atención de sus necesidades, físicas y espirituales. Cuando Bruno y Remigia se casan, el padre les da habitación, dinero para la ropa de la novia, diversión, y es el primero en bailar con la desposada (clara alusión al derecho de pernada, al de padre de la novia, al de reemplazante del novio y una forma de sacralización de la ceremonia). Pero hay más: «Pude notar que mi padre, sin dejar de ser el amo, daba un trato cariñoso a sus esclavos, se mostraba celoso por la buena conducta de sus esposas y acariciaba a los niños» (cap. V)[4].

Y, antes del casamiento pregunta al futuro esposo: «–Bueno; Remigia y tú estaréis bien confesados» (ibid.). O sea que el dueño y padre no está encargado solamente de la alimentación, la casa y el trabajo, sino que debe cuidar la Moral y la Religión y vigilar su estricto cumplimiento. El narrador, Efraín, siente esa relación como natural y no podía ser de otra manera: había sido criado en ella. Y no es disparatado pensar que Isaacs

clases sociales en la novela María». Revolución y Cultura, *N.º 14, reproducido en el volumen antes citado, pp. 357-372. Gustavo Mejía, «La novela de la decadencia de la clase latifundista:* María, *de Jorge Isaacs» en* Escritura, *N.º 2 (Caracas, julio-diciembre, 1976), pp. 261-278.*

[3] *Hemos tratado de relacionar lo social con la estructura y el mundo de la obra, no con su entorno.*

[4] *Todas las citas remiten a* María, *Buenos Aires, Losada, 1966.*

la sentía de la misma forma; él también había nacido y se había criado en un mundo que aceptaba sin problemas. Eso era lo natural para el autor. Lo que me interesa señalar aquí es que no tiene ningún sentido la indignación subyacente con que ciertos críticos se sienten con derecho a juzgar negativamente al autor, por aceptar sin críticas ese mundo; lo raro habría sido lo contrario.

Los de abajo asumen ante los otros la actitud del inferior frente al superior: se quitan el sombrero, toman con la mano el estribo para que el amo y su hijo desciendan del caballo, los tratan de *amo* y *amito*.

Tanto Prieto como Mejía Duque se muestran indignados ante la naturalidad del autor frente a esa realidad, del conformismo con que Isaacs la describe y acepta. Que la sociedad sea patriarcal, no pone ni quita nada en la novela. Y aun puede señalarse la muy distinta valoración con que ciertos personajes de la obra tratan la muerte de un perro en la pelea con el tigre (que les produce pena), y la frialdad y desinterés que Emigdio y Efraín manifiestan ante el negrito que tiene un brazo inutilizado por el trapiche de moler caña:

–¿Cómo se averió así el brazo ese muchacho? –pregunté.

–Metiendo caña en el trapiche: ¡y son brutos éstos! No sirve ya sino para cuidar los caballos (pág. 58, cap. XIX).

Lo importante es relacionar esta sociedad patriarcal con la novela misma. Ver cómo esa estructura social determina los comportamientos de los personajes e influye en la trama argumental y en el sentido total de la obra. ¿Por qué esta sociedad paternalista escindida en dos niveles? La primera respuesta, la obvia, es la de que Isaacs entrega una visión *realista* del mundo que conocía, del mundo en el que vivía y que se limitó a describir lo más ajustadamente posible en su obra. Ese mundo era tal como queda allí retratado. Y ésta es una de las facetas de la obra que debe ser aquí destacada, porque ella cumple una función *primordial* en el equilibrio interno del mundo ficticio de la novela. Como tantas otras obras románticas, ésta de Isaacs está también ordenada según una serie de oposiciones internas, que destacan extremos absolutos. Uno de esos extremos es éste de un mundo escindido en amos y esclavos. De amos paternales y de esclavos modestos y cordiales. Unos, los de abajo, pertenecen a la esfera de la Naturaleza, del mundo primitivo y oscuro de la fisiología, las pasiones terrestres y el amor consumado en el lecho y en los hijos.

Éstos son el Pueblo, lo popular, lo costumbrista, lo típico, lo físico y primario, lo unido a la Tierra y a las estaciones, al sexo y a la alegría, al sol y a una forma primaria de felicidad. Son los dueños de una sabiduría no aprendida en los libros, sino transmitida de padres a hijos, de genera-

ción en generación. Son, para decirlo bíblicamente, la sal de la tierra. Ellos ocupan la parte del costumbrismo en la obra y funcionan en ella de manera muy especial; por su diferencia, destacan la otra parte del mundo de la obra, la porción de los que no pertenecen a su nivel.

Frente a ellos y ocupando otro plano, están los habitantes de la casa, los poseedores: el padre, Efraín y María, la madre y la hermana. A ellos pertenece el plano de lo aprendido, del conocimiento científico y literario, de los libros, la cultura como una forma de distinción; de la Desdicha, como otra manifestación de una axiología muy peculiar del romanticismo; de los Deberes, del Deber Ser, de la Conciencia; de las pasiones refrenadas y espiritualizadas, del erotismo vuelto fetichismo, del amor no realizado en el lecho, del amor como tragedia y sufrimiento, de la muerte como constantemente unida al amor y la juventud. De las premoniciones trágicas, de los símbolos y la oscuridad que rodean sus vidas. Poseen todo, menos la felicidad; ésta sería la fórmula que rodea y da sentido a sus existencias.

Esta dualidad divide el mundo de la obra en dos esferas, en dos zonas perfectamente separadas: el mundo en torno, mundo social y mundo costumbrista, feliz y pleno de sol y calor terrestre, mundo de los esclavos, los arrendatarios pobres y los capataces, y el mundo del padre, mundo de la casa paterna, de los enamorados trágicos, de penumbras y dolores, de tragedias premonitoriamente anunciadas a través de toda la obra.

Existe una evidente correspondencia entre nivel social y posibilidad de la felicidad; entre nivel social y acceso a la realización del amor humano; entre riqueza y desdicha, y pobreza y felicidad. ¿Por qué? Ya veremos esto más despacio. Lo que me interesa dejar aquí en claro es que la escisión de la sociedad en dos planos, no es solamente un retrato de la realidad, una manifestación del realismo de la obra, que como siempre en el romanticismo funciona en varios niveles distintos de significación. Por una parte es evidente que este realismo no es deformante; solamente no quiere advertir que vivir como esclavo es una forma de existencia degradada, inaceptable para un hombre cualquiera. Para Efraín (y no veo por qué no ha sido lo mismo para Isaacs) estos esclavos pertenecían a una esfera de la humanidad, distinta a la que a ellos les tocó pertenecer. Eran otra categoría de hombres. Eso es todo. Y como pertenecen a otro nivel, a otra esfera, «funcionan» en la obra de un modo distinto. Y cumplen en ella funciones diferentes.

Y aquí sería conveniente acotar algo notable, que algún día analizaremos tomando como ejemplos distintas obras románticas, tanto europeas como hispanoamericanas. Se ha dicho (y puede esto verse en distintas historias de la literatura) que el realismo comienza con el romanticismo, que sus raíces están allí. ¿Cómo es el realismo de *María*? Ya hemos indicado que el mundo costumbrista, el de los esclavos, bogadores, capa-

taces, peones y arrendatarios, está retratado con evidente intención de verosimilitud. No puedo ahora ponerme a analizar la ambigüedad que rodea ese rótulo tan manoseado de *realismo*[5].

Si ahora pasamos al mundo de los poseedores, de la clase superior (para denominarla de alguna manera) aparecen en los comportamientos de los personajes, en los valores que dan sentido a sus existencias y en la función y la consideración con que el autor los describe en el mundo de la novela, algunos elementos diferentes. Esos aspectos distintos pueden resumirse diciendo que en ellos aparecen elementos no siempre ni constantemente realistas. Podríamos decir, para obviar el problema, que se dan allí aristas *irrealistas*, notas que no siempre afirman la tendencia a la verosimilitud, a la mímesis consciente que se percibe en el mundo de los de abajo. Ya volveremos más despacio sobre lo mismo, después de que analicemos distintas facetas de la obra.

El mundo paternalista de la casa

En los dos mundos en que se escinde la obra se ejerce una misma autoridad. Tanto en la sociedad en torno como en la casa familiar, una misma figura encarna la autoridad. En uno es el propietario; en el otro el padre. El padre no es solamente la autoridad; encarna, además, los intereses de la familia, la voluntad de Dios, el Destino. Por tanto la Moral (familiar y social), la seguridad económica y el Deber Ser, la Ley. El conflicto central de la obra podría ser sintetizado como el enfrentamiento del Amor con el Deber, del Amor frente a los intereses de la Familia y a la Moral familiar y social. El padre de Efraín es quien decide «irrevocablemente» que éste irá por cinco años a Londres a terminar sus estudios de medicina. Esa decisión (de la cual se muestra arrepentido el padre más tarde) es la que impedirá que los enamorados gocen de un momento de felicidad y la que apresurará la muerte de la heroína. La duda posterior del padre (caps. LXII-LXIII) muestra que éste tiene conciencia de que ésa era la resolución justa, pero no la única posible.

Muchos años más tarde (cuando se escribe la novela, y éste es un aspecto de la temporalidad de la narración que merecería un estudio detallado) Efraín se califica a sí mismo de cobarde por haber aceptado irse a Londres: «¡Corazón cobarde! No fuiste capaz de dejarte consumir por aquel fuego que, mal escondido, podía agostarla...» (cap. XVI), pero durante el desarrollo de los hechos, Efraín, inmovilizado por un respeto

[5] *Véanse las observaciones de R. Wellek, «The Concept of Realism in the Literary Scholarship» en* Concepts of Criticism, *New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 222-255.*

casi religioso ante su padre, obedece sin reaccionar. Esta autoacusación jamás alcanza a convertirse en crítica a la decisión paterna, pero debe ser interpretada como el arrepentimiento posterior del narrador por no haber tenido el suficiente valor para oponerse a las órdenes del hacedor de sus días. No hay otra posible interpretación del pasaje.

¿Cómo actúan la madre y el padre? De manera refleja, ella encarna –siempre– la voluntad de su esposo; funciona en la obra dulcificando o atenuando la dureza de las órdenes y disposiciones del jefe de familia, pero lo secunda como un doble que encarna sus mismas ideas y sentimientos. Esto se ve muy bien cuando los padres (y pocas veces como en ésta, el uso del masculino para el plural ha sido más exacto) proponen a Efraín y María un convenio, un típico contrato burgués para solucionar el problema provocado por la enfermedad de la enamorada y la necesidad de viajar a Inglaterra del hijo. Los capítulos XXXVIII y XXXIX son fundamentales en cuanto contienen las «condiciones» que los padres proponen para que, a cambio de ellas, los enamorados alcancen la felicidad futura. Es un contrato en el que las partes *dan* algo y esperan *recibir* otra cosa a cambio. El padre indica claramente que el dinero que invertirá en Efraín será una inversión que rendirá sus frutos; y compara esa inversión de dinero con una siembra, exactamente igual que si hablara de los trabajos de siembra en la hacienda:

–Pero debo advertirte que mi resolución es irrevocable. Los gastos que el resto de tu educación me cause, en nada empeorarán mi situación, y una vez concluida tu carrera la familia cosechará abundante fruto de la semilla que voy a sembrar... creo que tienes el noble orgullo necesario para no pretender cortar lastimosamente lo que tan bien has empezado.

–Haré cuanto esté a mi alcance –le contesté completamente desesperanzado ya–; haré cuanto pueda para corresponder a lo que usted espera de mí.

–Así debe ser... Estoy seguro de que a tu regreso ya habré conseguido llevar a cabo con fortuna los proyectos que tengo para pagar lo que debo. Tu posición será, pues, muy buena dentro de cuatro años, y María será entonces tu esposa. (cap. XXXVIII, pág. 163)

Los padres, a cambio del dinero que invertirán en los estudios, esperan de los enamorados varias cosas: prudencia en la relación amorosa, paciencia, fortaleza en la espera de todos esos años, una dedicación constante de Efraín al estudio. Habla la madre:

–¿Es posible –me dijo cuando hubo entrado– que te dejes dominar así por este pesar? ¿No podrás, pues, hacerte tan fuerte como otras veces has podido? Así ha de ser, no sólo porque tu padre se disgustará, sino porque eres el llamado a darle ánimo a María.

En su voz había, al hablarme así, un dulce acento de reconvención, hermanado con el más musical de la ternura.

Continuó haciéndome la relación de todas las ventajas que iba a reportarme aquel viaje, sin ocultarme los dolores por los cuales tendría que pasar y terminó diciéndome:

–Yo, en estos cuatro años que no estarás a mi lado... le hablaré constantemente de tí, y procuraré hacerla esperar tu regreso como premio de tu obediencia y de la suya. (cap. XXXIX,pp. 164-165)

Para decirlo en una fórrnula: obedece y obtendrás esto a cambio.

Aquí convendría acotar algo esencial. Es una pregunta que debe hacerse, porque de su respuesta depende la visión que se ha tenido hasta hoy de uno de los personajes esenciales de la obra: la protagonista. La pregunta es esta: ¿aceptan ambos el contrato que ofrecen los padres? Hay algún intento de resistencia al ofrecimiento y quien lo encabeza, quien lo dispone y razona, es María.

El cap. XXXV narra el casamiento de Tránsito y Braulio, que tiene lugar el 12 de diciembre. Y los preparativos previos, del día 11. Ese día salen a dar un paseo a caballo María y Efraín. Mientras cabalgan, conversan. Unos días antes ha tenido lugar una desgracia económica para el padre de Efraín, que ha perdido una importante suma de dinero (final del cap. XXXIII). Habla María:

–¿En qué piensas tanto? Vuelves a estar como anoche, y hace un rato que no era así, ¿Es, pues, tan grande esa desgracia que ha sucedido?

–No pensaba en ella; tú me haces olvidarla.

–¿Es tan irremediable esa pérdida?

–Tal vez no. En lo que estaba pensando es en la felicidad de Braulio.

–¿En la de él solamente?

–Me es fácil imaginarme la de Braulio. Él va a ser desde hoy completamente dichoso, y yo voy a dejarte por muchos años...

Ella me había escuchado sin mirarme; y levantando al fin los ojos, en los cuales no se había apagado el brillo de felicidad que en aquella mañana los iluminaba, repondió alzando el velillo:

–¿Esa pérdida no es, pues, muy grande?

–¿Y por qué insistes en hablar de ella?

–¿No lo adivinas? Solamente yo he pensado así y esto me convence de que no debo confiarte mi pensamiento.

Prefiero que no estés contento por haberme visto alegre hoy después de lo que me contaste anoche.

–¿Y esa noticia te causó alegría?

–Tristeza cuando me la diste; pero más tarde...

–¿Más tarde, qué? (p., 142; cap. XXXV).

Y después de un largo rodeo, y de que se separan y vuelven a encontrarse cerca durante la cabalgata, ella le confiesa qué ha pensado:

–Desde ahora no –respondió sonriéndose de la misma gravedad que trataba de aparentar–. Oye, pues: yo no he podido prescindir de estar contenta hoy, porque luego que nos separamos anoche pensé que esa pérdida sufrida por papá puede resultar... ¿Qué pensaría él de mí si supiera esto?

–Explícate, y yo te diré lo que pensaría.

–Si esa suma que se ha perdido es tanta –se resolvió a decirme entonces, peinando al mismo tiempo con el mango del fuste las crines del caballo–, papá necesitará más de ti...: él consentirá en que lo ayudes desde ahora...

–Sí, sí –le respondí dominado por su mirada tímida y anhelosa al confesarme lo que tanto recelaba la pudiera mostrar culpable.

–¿Con que es verdad que sí?

–Relevaré a mi padre de la promesa que me tiene hecha de enviarme a Europa a terminar mis estudios: le prometeré luchar a su lado hasta el fin por salvar su crédito, y consentirá; debe consentir... Así no nos separaremos tú y yo nunca..., no nos separarán. Y entonces pronto...

Sin levantar los ojos me significó que sí, y al través de su velillo, con el cual jugaba la brisa, *su pudor* era el de un *ángel.* (pp. 142-144, cap, XXXV)

Y el ángel pudoroso acompaña a su madre a la ceremonia de la boda de Braulio y Tránsito. Después de la misa regresan todos a la casa y:

Solamente al acercarnos a la casa, me dijo María con voz que sólo yo podía oír:

–¿Vas a decir eso hoy a papá?

–Sí.

–No se lo digas hoy.

–¿Por qué?

–Porque no.

–¿Cuándo quieres que se lo diga?

–Si pasados estos ocho días no te habla nada de viaje, busca ocasión para decírselo, ¿Y sabes cual será la mejor? Un día después de que hayáis trabajado mucho juntos; se le conoce entonces que está muy agradecido por lo que le ayudas.

–Pero mientras tanto, no podré soportar la impaciencia en que me tendrá el no saber si acepta.

–¿Y si él no conviene?

–¿Lo temes?

–Sí.

–¿Y qué haremos entonces?

–Tú, obedecerle.

–¿Y tú?

–¡Ay! ¡Quién sabe!

–Debes creer que aceptará, María.

–No, no; porque si me engañara, sé que este engaño me haría un mal muy grande. Pero hazlo como te digo; así puede ser que todo nos salga bien. (pp. 145-146; final cap. XXXV)

Este pasaje permite afirmar que desde hoy debemos cambiar, definitivamente, la visión estereotipada que la crítica (y también el narrador) han querido darnos de María. La ingenuidad, la pasividad y la inocencia «angélica» de la protagonista, deben ser matizadas.

Inmediatamente después hay una escena en la cual están los cuatro: padre, madre y los dos enamorados. María ya ha escuchado, con visible turbación, la noticia definitiva de que el viaje de Efraín está decidido y cercano (pág. 164). Y en esta escena se pondrán en claro las condiciones del contrato, del convenio, entre los padres y los enamorados:

–¿No es cierto –volvió a preguntarle mi padre– que prometes a Efraín ser su esposa cuando él regrese de Europa?

–Si él lo quiere así...

–Tú sabes que lo quiero así, ¿no es cierto? –le dije.

–Sí, lo sé –contestó con voz, apagada.

–Di a Efraín ahora –le dijo mi padre, sin sonreírse ya– las condiciones con que tú y yo le hacemos esa promesa.

–Con la condición –dijo María– de que se vaya contento... cuanto es posible.

–La otra es que estudie mucho para volver pronto...

–Sí –contestó mi padre, besándole la frente–; y para merecerte. Las demás condiciones las pondrás tú. ¿Con que te gustan? –añadió volviéndose a mí poniéndose en pie (p. 167).

....

–Hasta el lunes, pues; fíjate bien en mis instrucciones, y lee muchas veces el pliego.

Mi madre se acercó a nosotros y abrazó nuestras cabezas, juntándolas de modo que involuntariamente tocaron mis labios la mejilla de María, y salió dejándonos solos en el salón.

Largo tiempo debió correr desde que mi mano asió en el sofá la de María y nuestros ojos se encontraron para no cesar de mirarse, hasta que sus labios pronunciaron estas palabras:

–¡Qué bueno es papá! ¿No es verdad?

Le signifiqué que sí, sin que mis labios pudieran balbucir una sílaba.

–¿Por qué no hablas? ¿Te parecen buenas las condiciones que pone?

–Sí, María, ¿Y cuáles son las tuyas en pago de tanto bien? (pp., 167-168; cap, XXXIX)

Es evidente que la pregunta de María es irónica; no encuentro otro sentido para ese «–¡Qué bueno es papá! ¿No es verdad?» Ante el asentimiento silencioso de Efraín, ella reitera la pregunta porque quiere oír de boca de él mismo su acatamiento a un convenio que, en el fondo de su alma, rechaza. Decir que sí al contrato de los padres es aceptar el aleja-

miento que puede significar el agravamiento de su enfermedad, el sufrimiento, la separación inexorable.

Por todo esto debemos concluir que María es quien se opone –vanamente, pero se opone– a la decisión del padre. Y quien lucha, con las fuerzas que tiene, para impedirla. Ella lucha por su felicidad, como habría luchado cualquier otra mujer enamorada. Es por eso que debe rechazarse –definitivamente– tanto la visión de una María ingenua, angelical y pasiva, como la observación de Alfonso Reyes cuando dice que uno de los méritos de la novela es haber establecido una visión adolescente del mundo, que se mantiene a lo largo de toda la obra. Nada de eso[6].

Si antes hemos señalado que el conflicto central es el del amor frente al deber, las oposiciones encarnadas en personajes concretos, corresponden a María y el padre, a María y *la familia,* los intereses de la familia. Lo que ella reclama es su felicidad, ahora y aquí. Frente a esa felicidad inmediata ella deberá esperar cinco años y a cambio recibirá el bienestar abstracto de la familia.

Para tener una confirmación concreta de cuál es la actitud de la protagonista con respecto al padre, bastará leer las cartas que ella envía a Efraín a Londres. Habla allí de José, de Tránsito y de Lucía, del perro Mayo, de la madre, de Emma y del pequeño Juan.

Ni una vez menciona al padre. Y en la última se revela una actitud de resentido dolor: «Al fin *me consienten* que te confiese la verdad: hace un año que me mata, hora por hora, esta enfermedad de que *la dicha me curó por unos días. Si no se hubiera interrumpido esta felicidad, yo habría vivido para ti»* (cap. LV, p. 241). Ese «me consienten» hace referencia a la autoridad paterna; y el razonamiento final es clarísimo: «si no me hubiesen separado de ti (si tú no te hubieras ido a Londres) yo estaría viva, no a punto de morir, como ahora...» En los dos casos, un plural y un impersonal reflexivo, aluden a esa decisión terrible que es la causa de su muerte. Imposible acusar más claramente.

Felicidad y clases sociales

Ya se ha dicho que los materiales de la obra se ordenan en dos series: a) la historia central, que transcurre en la casa (padre, madre, Efraín y María); b) los materiales costumbristas y exóticos (caps. V, IX, XIX, XXVI, XXXI, XXXV, LVII y el largo apartado de la historia de Nay y Sinar, caps. XL a XLIII). En los episodios costumbristas, fuera de la larga vuelta de Efraín al Cauca (que influiría decisivamente en *La vorá-*

[6] *Alfonso Reyes, «Algunas notas sobre la* María *de J. Isaacs» en* Obras Completas, *vol. VIII, México, FCE, 1958, pp. 271-273.*

gine), se describen una serie de relaciones amorosas entre parejas: Bruno y Remigia, que se casan, Tránsito y Braulio, que también lo hacen; Salomé y Tiburcio que aseguran su futuro amoroso, y Lucía, que parece también va a casarse (cap. LI).

Como indicó John M. Barta, Efraín, irónicamente, logra para los otros lo que no podrá alcanzar para sí mismo[7]. Son las clases bajas las que realizan en el plano humano el amor feliz (enamoramiento, casamiento, unión sexual, hijos). Hasta la vida cotidiana tiene entre ellos un clima de sol, de felicidad, de vitalidad sana y natural, que no encontramos en la casa de los poseedores. En la casa paterna existe durante toda la novela un clima oscurecido de premonitorias desgracias (enfermedad de María, estafa del padre, enfermedad del padre, separación de los enamorados, muerte de María). Este contraste entre felicidad y sana sensualidad exterior, y deberes, tensiones y enfermedades en el interior, separa absolutamente el mundo de los poseedores del mundo de los desposeídos. ¿Qué sentido tiene esto en la obra?

En primer lugar debemos notar que estas oposiciones corresponden perfectamente a la visión escindida y polar del romanticismo. En segundo término esa suma de episodios (a los que un crítico tan sagaz como Anderson Imbert calificó de «laterales») se instalan en el ámbito de uno de los polos en que la novela divide el mundo. Lo costumbrista es lo campesino, lo primitivo, el magma de lo fisiológico y primario, y allí la pasión se realiza, se cumple en el himeneo, los hijos y la descendencia. Y al cumplirse, al realizarse de modo terrestre, escapa a la alta valoración de lo irrealizado y de lo trágico. El sentido de estos que ya antes definimos como quienes «lo poseen todo, menos la felicidad» se cumple en la obra con una evidente intención valorativa. Son los que poseen y, dentro de ellos, los que elegidos por el destino escapan aun a la distinción de la posesión, los que alcanzan la forma más alta: la tragedia.

La explicación de esto debe hacerse en dos niveles: el literario y el social. En la mente romántica, el sufrimiento y la desgracia suponían una forma de distinción positiva. Por esto Isaacs establece una marcada diferencia entre el mundo exterior y el de la casa. Los episodios costumbristas describen la vitalidad y el dinamismo de la naturaleza virgen; corresponden a lo primitivo, a lo indiferenciado y biológico, a la tierra. Los de arriba, María y Efraín, son el otro polo, el cielo, lo civilizado y perfecto, lo angélico. La infelicidad del amor irrealizado supuso, en el siglo XIX,

[7] *John M. Barta, «La función estructural de los episodios costumbristas en* María» *en* La literatura iberoamericana del siglo XIX. *Memoria del XV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Tuscon, Arizona: Arizona University Press, 1974, pp. 55-60.*

una forma específica de calidad ennoblecedora y embellecedora. Y lo lógico era que eso correspondiera a la historia central, vivida, naturalmente, por los de ese nivel social.

María debe morir porque encarna una categoría aun más valiosa que la del nivel social al que pertenece. La infelicidad de María, que es su muerte y, antes, su imposibilidad de realizar el amor, se cumple porque así ella alcanza el nivel máximo. Para Isaacs el amor imposible sólo podía tener lugar en el más elevado nivel social. Y, dentro de ese nivel, debía estar quien alcanzaba hasta lo más alto: la infelicidad y la muerte.

La novela expresa esto adscribiéndolo a la clase de los poseedores, porque expresaba toda una axiología que suponía que la más deseable forma de existencia era la del amor no realizado, la de la tragedia. María es infeliz porque eso representaba un valor máximo. No podía morir de otra manera ni en otra situación.

Pero las determinaciones sociales también influyen en el comportamiento de los personajes. El interesantísimo episodio del diálogo entre Efraín y Salomé (caps. XLVIII y XLIX), que es uno de los pasajes mejor narrados y resueltos de la novela, muestra de qué manera las actitudes del narrador y del personaje son muy distintas de las que el mismo Efraín adopta frente a María. Basta ver las diferentes valoraciones de lo físico que se dan en las descripciones de las dos mujeres (tema muy lleno de posibilidades críticas particulares), para ver cómo lo social ejerce una indiscutible determinación sobre aspectos concretos de la obra. La descripción de la mulata, hecha con un visible regodeo sensual, documenta el comportamiento del personaje. ¿Qué siente Efraín ante ella? El interés primario de un hombre ante la belleza concreta de una mujer. Si ahora compararámos su comportamiento frente a María, con el que adopta frente a Salomé (nótense los valores que los nombres tienen en toda la narrativa decimonónica), podríamos ver las diferencias. Mientras en el caso de María, el enamorado establece un juego erótico que suma fetichismo y temor, atracción y respeto al tabú de la virgen y la hermana, en el caso de Salomé su reacción es de sensualidad sana y primitiva. Y la diferencia de actitudes (tanto en Efraín como en Isaacs) está determinada por las diferencias sociales. Salomé es la presa erótica fácil y al alcance de la mano; en torno a María se instala un halo doble: las prohibiciones familiares y los tabúes sociales. Las ambigüedades de la relación con María desaparecen frente a Salomé. En ésta es la naturalidad del macho frente a la hembra. En el caso de María es la de un hombre frenado por valoraciones sociales y familiares.

Hemos querido mostrar en estas breves notas cómo lo social influye en aspectos esenciales del «mundo representado» de la obra (comportamiento de los personajes), en la estructura y formas de la narración (escisión en dos niveles de los acontecimientos) y en el sentido final, en

la cosmovisión trágica de la existencia de la protagonista. El mito romántico del destino infausto de María, del amor irrealizado, se da en un plano social concreto, y esa tragicidad solo podía tener sentido en ese plano y no en otro. ¿Por qué? Por una parte por lo que hemos dicho ya. Por otra: una existencia de final trágico es una forma de rechazo del mundo, de rechazo de las situaciones «dadas» en el mundo en que a esa persona le ha tocado vivir. ¿Hay algo de eso en *María*? Éste es uno de los costados ambiguos de la novela. Hay sin embargo algo que debe ser aquí expresado: en otro ordenamiento familiar y social la historia de María habría sido absolutamente diferente. ¿Debemos suponer esa intención por parte del autor? Ese destino infausto ¿es una prueba de la ínsita injusticia e inhabitabilidad de ese mundo? ¿Podríamos, llevando estas consideraciones a su extremo, decir que la intención *tácita* de Isaacs fue expresar esto: la insoluble contradicción, la imposible coexistencia del amor y las normas burguesas?

En la obra se da una escala valorativa cuyo ápice está ocupado por la protagonista, inmediatamente viene Efraín y en escala descendente (social y axiológicamente) los otros personajes. María se sitúa más allá del padre y de los intereses familiares. Su historia existencial conlleva (y afirma) valores no sólo sociales, sino también de otra clase. Los héroes románticos, ya ha sido dicho muchas veces, rechazan el mundo en el que les toca vivir. María muere porque el mundo en que vive es inhabitable para ella. Su imposibilidad de vivir en ese mundo, ¿es una forma inconciente de sublimar –a través de la figura protagónica– la tragedia existencial de Isaacs que descubría su personal imposibilidad de vivir en la Colombia de su tiempo?

Rodolfo A. Borello



Peyrou y Borges en casa de Borges. Fotos: Adolfo Bioy Casares



Borges y Peyrou en casa de Bioy Casares

Manuel Peyrou, el hermano secreto de Borges

El 2 de enero de 1974, sentado sobre una tumba del democrático cementerio de la Chacarita de Buenos Aires, Jorge Luis Borges despedía los restos de Manuel Peyrou con una voz que la emoción hacía casi inaudible.

Con su muerte, dijo, «desaparece uno de los mejores argentinos; la palabra 'mejor' –añadió– puede provocar polémicas, lo sé, pero pensemos, primero, en el escritor. Comenzó a la manera de Chesterton, con el admirable ingenio que tenía». Borges hacía pausas más largas que las habituales y hablaba como si el muerto y él estuvieran solos. Tras mencionar primero algunos de los libros de cuentos de Peyrou –*La espada dormida, El árbol de Judas, Marea de fervor, La noche repetida*–, confesó que el que da nombre al último de estos volúmenes lo había hecho llorar. «Es uno de los mejores de nuestra literatura», dijo.

Luego se refirió a sus novelas *El estruendo de las rosas, Las leyes del juego, El hijo rechazado, Acto y ceniza* y *Se vuelven contra nosotros,* obras todas en las que alternan la fantasía y la crítica social y de costumbres. «En su estilo todo es espontáneo, todo está relatado como si el autor no se diera cuenta de lo que está contando».

«Manuel Peyrou –insistió– no sólo por haber sido un excelente escritor, fue y es uno de nuestros mejores hombres. Su pasión fue la amistad. En cuanto a mí, él me ha ayudado muchas veces, me ha tolerado, sin duda, y siempre con una íntima cortesía».

Más tarde, Borges escribió un poema que lleva por título «Manuel Peyrou» y que publicó luego en *Historia de la noche:* «Suyo fue el ejercicio generoso/ de la amistad genial. Era el hermano/ a quien podemos, en la hora adversa,/ confiarle todo o, sin decirle nada,/ dejarle adivinar lo que no quiere/ confesar el orgullo (...).»

En un homenaje que hicieron en 1969 a Borges con motivo de cumplir su septuagésimo aniversario, Peyrou contó cómo se habían conocido.

Alrededor de 1920, dijo, él estudiaba en la Facultad de Derecho. Allí trabó amistad con un grupo de compañeros –entre ellos, el poeta Carlos Mastronardi– que se interesaban en la literatura. «Hablábamos de Borges y de sus poemas mucho más que de derecho civil o de contratos o de la

cautio judicatium solvi, todo lo cual ignoro hasta ahora. Yo empecé a concurrir a lugares donde se reunían escritores y una noche, en un bar alemán de la calle Corrientes cerca de Pueyrredón, alguien me presentó a Borges. Fue la presentación formal, que consiste en darse distraídamente la mano y decir las palabras o las frases convencionales. La verdadera presentación ocurrió unas horas después, por obra de una sombra o de una presencia del pasado. Salimos y Borges me preguntó hacia dónde iba. Repuse que hacia el norte, a lo cual él respondió que también tomaría ese rumbo. Cuando íbamos por la calle Pueyrredón noté que a mi lado vagaba una presencia invisible pero estimulante, la sombra de que hablé. Era el recuerdo de un uruguayo, de Jules Lafforgue, y yo recité un verso de ese poeta francés nacido bajo el Trópico, como él mismo dijo. Borges inmediatamente completó el verso y recitó otros. Allí, para mí se produjo una confusión del tiempo y del espacio o un estado nebuloso en el que yo no sabía, en mi exaltación, si caminaba por Pueyrredón o por una calle llamada Rimbaud, Lafforgue o Baudelaire. Al llegar a Las Heras, donde él vivía y como no habíamos terminado de recitar poemas a voz en cuello, Borges se ofreció a acompañarme hasta mi casa. La operación se repitió varias veces, pero no se agotó mi impulso de recitar poemas franceses y, sobre todo, de oírselos a él. En esos viajes de tres cuadras hacia un lado y de tres cuadras hacia el otro, que duraron algo así como una hora, llamamos la atención hasta de un vigilante que estaba en la esquina».

Una de las características de Peyrou, que tanto Borges como otros de sus amigos más admiraban, era su brillante ingenio. Ernesto Sábato, que durante algún tiempo formó parte de su grupo de amigos, solía contar una anécdota que le ocurrió con Peyrou mientras paseaban por la calle Florida. Delante de ellos caminaba una mujer que, de espaldas, era espectacular. «Apurémosnos –le dijo Peyrou– la única esperanza es que sea fea de cara».

A pesar de haber obtenido el título de abogado, nunca ejerció esa profesión; prefería el periodismo. Otro de los amigos comunes, Ulises Petit de Murat, cuenta en su libro *Borges - Buenos Aires* que en una época el autor de *Ficciones* iba a una tertulia en la calle Tucumán, en un café frente a la entrada del costado del *Jockey Club.* «El sostenedor –escribe– era Manuel Peyrou. Tenía una morosa vocación literaria. Por el momento consistía en tratar con escritores. Un hecho trágico lo convirtió, a la vez, en escritor».

En ese momento, Peyrou trabajaba como crítico de cine en el diario *El Sol,* propiedad del legendario Natalio Botana, uno de los patriarcas del periodismo argentino. «Era un estupendo cronista; pero en cierto instante dejó de serlo: parecía casi no ver las películas sobre las que tenía que escribir». Botana lo llamó y al preguntarle qué era lo que le sucedía,

Peyrou le dio la respuesta «más asombrosa que empleador alguno haya oído. –Estoy enamorado– dijo». La perplejidad del director duró diez segundos; le había hecho sacar el infaltable habano de su boca enérgica. «Retornó a ponerlo, y con su natural perspicacia, le preguntó: –Enamorado y en dificultades ¿no? Ante el asentimiento de Peyrou, ordenó que le dieran licencia y un vale suntuoso por dinero».

Petit de Murat prosigue: «Peyrou remedió sus descuidos de postergar citas y dedicarse demasiado a los amigos. La persona que le impedía conservar la agudeza de su estilo fue internada para una operación supuestamente sencilla. Murió en la sala de cirugía. Le avisaron cuando estábamos en el bar de la calle Tucumán. Al cabo de unos días muy sombríos, nos confiaba la extraña noticia. Su amada había tenido una premonición de muerte y le había dejado dinero para que editara un libro». Así nació el escritor. Ese primer libro, *La espada dormida,* obtuvo el Primer Premio Municipal de Literatura en 1945.

Con Borges compartían la inclinación por el género fantástico y el cine, así como por un particular humorismo. «Los que concurríamos a la tertulia de Peyrou –sigue Petit de Murat– estábamos muy extrañados: a pesar de verse mucho allí y en el diario *La Prensa,* donde Peyrou era redactor, ambos se trataban de «usted». Eran la excepción, ya que Mastronardi, Adolfo Mitre y otros concurrentes, se tuteaban. De manera que se les propuso que lo hicieran. De inmediato, los dos exornaron las primeras frases que se les ocurrieron con un florilegio de «Vuesa Merced señor Borges» o «Magnífico señor Peyrou» y numerosas variantes más. Total, que Peyrou luego de escribir *Las leyes del juego, Acto y ceniza* y *Se vuelven contra nosotros,* después de complicarse en bromas verbales de corte rayano en el surrealismo con Borges, se murió sin haberle dado el 'tú' ni por equivocación».

Cuando Borges necesitó la ayuda de un psiquiatra –así lo reveló Estela Canto–, fue Peyrou quien se lo recomendó. Roberto Alifano incluye en su libro sobre Borges unas palabras que éste le dictó acerca de su amigo para evocarlo en 1983: «Peyrou era un hombre muy reservado, pero aceptaba y alentaba las confidencias. Creo que fue una de las pocas personas a quien me atreví a hacérselas. Luego, él, de una manera muy suave e inteligente, sugería soluciones que nunca llegaban a sentirse como consejos. Esa era una de sus grandes virtudes, acompañar y corregir a sus amigos sin incomodarlos. Recuerdo que tenía el hábito del epigrama. Una vez, Emma Risso Platero, de quien estuvo enamorado Mastronardi (y que siempre que se refería a ella lo hacía con estas palabras: *Platero y yo*), lo llamó muy acertadamente el Ingenioso. Peyrou conocía, sin haber viajado nunca, ciudades como París o Nueva York. Las conocía con precisión, ya que no sé, quizás estudiaba detenidamente los mapas. A mí me asombró siempre ese hecho. Ahora, por otro lado, yo creo que él no sentía ninguna

necesidad de conocer esas ciudades; no le interesaba viajar. Cuando se lo proponían, lo rechazaba. Era un hombre bueno y de una nobleza increíble; yo tuve un ejemplo de su hombría de bien. Una vez, un señor de cuyo nombre no quiero acordarme, fue a quejarse por una colaboración mía al diario *La Prensa.* Era un individuo influyente y, al parecer, sus protestas iban a ser tenidas en cuenta. Peyrou se enteró y habló con los directivos del diario para defenderme, bajo el peligro de quedar él en una situación incómoda. Un tercero me lo comentó. Yo se lo agradecí, y él le restó importancia a ese hecho. Los dos éramos del barrio de Palermo. En sus libros *El árbol de Judas* y *La noche repetida,* él se ocupa de la vieja mitología cuchillera de Palermo. Era un finísimo escritor que profesó el hoy casi perdido arte de urdir fabulosos argumentos. Luego, los narraba de un modo lúcido y magistral».

Adolfo Bioy Casares, que con Borges y Peyrou formaron un trío inseparable, recuerda en su artículo «Libros y amistad», publicado en la revista francesa *L'Herne,* cuando, a mediados de la década de 1930, Borges le presentó a Peyrou: «Sé que una tarde, en los alrededores de la Recoleta, le referí (a Borges) la idea de *El perjurio de la nieve,* cuento que escribí muchos años después y que otra tarde llegamos a una vasta casa de la calle Austria, donde conocí a Manuel Peyrou y reverentemente oímos en un disco de fonógrafo *La mauvaise Prière,* cantada por Damia». Poco después, los tres fundaron la revista *Destiempo,* ilustrada por Xul Solar, pintor, místico e inventor de lenguas y juegos que cuando se casó le ofreció a su mujer, como regalo de bodas, el punto cardinal Este.

Manuel Peyrou había nacido en 1902 en San Nicolás de los Arroyos, pueblo de la provincia de Buenos Aires donde su padre, abogado, fue trasladado desde Buenos Aires como defensor de pobres y ausentes. En 1915, la familia retorna a la capital. En 1925 obtiene el título de abogado.

A diferencia de Borges, Peyrou jamás se jactó, ni pública ni privadamente, de sus antepasados. Era nieto del coronel Manuel J. Olascoaga, topógrafo, pintor, dibujante, dramaturgo, músico y novelista, héroe de varias guerras civiles, uno de los responsables técnicos de la Campaña del Desierto del general Roca, fundador de la ciudad de Chos Malal y primer gobernador del Neuquén; y sobrino nieto de Bernardo de Irigoyen, uno de los artífices de la organización nacional argentina, dos veces ministro de relaciones exteriores, y dos veces ministro del interior; también en dos oportunidades candidato a la presidencia de la República, pero –tenía sus limitaciones– tan sólo una vez gobernador de la provincia de Buenos Aires.

La prosa de Borges sufre, a partir de *El libro de arena* (1975), una notable modificación: comienza a adquirir la apariencia de sencillez y espontaneidad que admiraba tanto en Peyrou. Esa influencia, que curiosamente se evidencia tras la desaparición de éste, no incluye únicamente aspectos formales, sino también léxicos y de contenido.



Borges y Peyrou en casa de Adolfo Bioy Casares. (Foto de este último)

Las pasiones de Manuel Peyrou fueron, además de la amistad, la literatura, las mujeres, los juegos de palabras, el vino, la gastronomía y las paradojas. Extremadamente generoso y elegante, se consideraba a sí mismo una especie de aventurero sedentario. En una entrevista que le hicieron en el diario *La Razón* en 1961, explicó: «Me gusta la aventura cuando ésta es tan cómoda como la ausencia de aventura. Me parezco a ese personaje de un cuento inglés que quería cometer un desliz siempre que el desliz fuera confortable, honesto, apropiado a la clase media de su país, y entonces decidió raptar a su mujer, con lo cual conciliaba la aventura con la respetabilidad».

Sus amoríos –algunos de ellos con mujeres casadas e iniciados con una extraordinaria audacia– y sus ideas políticas, que mezclaban elementos conservadores, anarquistas y liberales y que siempre expuso con franqueza y valentía, pusieron, sin embargo, muchas veces su vida en peligro.

En una oportunidad, su madre ganó algo de dinero con un billete de lotería y le dio una parte para que se fuera de vacaciones a un balneario. Sin comunicar a nadie su propósito, Manuel Peyrou se trasladó, en lugar de a Mar del Plata, al hotel mas lujoso de Buenos Aires, haciéndose pasar por un turista peruano. «Durante ese mes aproveché para conocer la ciudad», dijo después, con sorna. Al regresar a su casa, le confesó a su madre lo sucedido. Ella se puso a llorar de emoción y le dijo que toda su vida había soñado con hacer lo mismo.

A pesar de abominar de las relaciones públicas, obtuvo varios premios literarios importantes, que solía desvalorizar con ironía. En 1972 fue nombrado miembro de la Academia Argentina de Letras, cargo que aceptó con desdeñosa resignación. Muchos años antes, en la década de 1930, lo quisieron nombrar ministro de cultura de la remota provincia de Salta. «Cómo me iba a ir tan lejos, si en ese momento estaba enamorado de una rubia», dijo para explicar su rechazo. Siempre se burló de los honores, las formalidades y la gloria.

Era profundamente nostálgico, especialmente en sus últimos años. «Le placía vivir en lo perdido», escribió Borges en el poema que le dedicara. Odiaba con parejo fanatismo a los arribistas, a los deshonestos y a los demagogos. La ética dominaba todos sus valores. Despreciaba las políticas de conveniencia y cualquier autoridad más o menos absoluta.

Esa calurosa tarde del 2 de enero de 1974, en el vasto cementerio de la Chacarita, sentado sobre una tumba vecina al mausoleo donde iban a ser trasladados los restos de Manuel Peyrou y rodeado de un grupo de familiares y amigos que apenas oíamos su temblorosa voz, Borges concluyó por fin su lenta y angustiosa elegía. «Y ahora –murmuró frente al impasible féretro sobre el que estaba depositada una corona de laureles–, aquí tenemos ante nosotros su memoria, su fama, su leyenda».

Oscar Peyrou

El imperio de los sueños

Charles Simic nació en 1938 en el territorio de la antigua Yugoslavia. Su familia emigró a Estados Unidos en 1949 y se instaló en las afueras de Chicago. Tras licenciarse en la Universidad de Nueva York y probar suerte en diversos oficios, decidió dedicarse a la enseñanza universitaria. En la actualidad es catedrático de lengua y literatura inglesa en la Universidad de New Hampshire. Ha publicado numerosos libros de poemas, entre los que merecen destacarse Hotel Insomnia, Unending Blues *y* The World Doesn't End, *además de antologías de su propia obra y traducciones de poesía rusa, francesa y yugoslava. Sus versiones de poemas de Vasko Popa, en concreto, son justamente celebradas. Miembro de la MacArthur Foundation, ha sido galardonado con numerosos premios, entre los que destaca el Pulitzer de poesía.*

Pudiera afirmarse, en tono de boutade, *que Charles Simic es en la actualidad el mejor poeta yugoslavo en lengua inglesa. En efecto, pese a que los escenarios y atmósfera de sus poemas son netamente norteamericanos, su tono y dicción deben mucho al gusto por la alegoría y la fábula propio de tantos poetas de la Europa Oriental, en especial Vasko Popa, Miroslav Holub e, incluso, Zbigniew Herbert. Si de Popa ha heredado el uso de la elipsis y de un fuerte elemento irracional y mítico como sustrato del verso, con Holub domina una engañosa simplicidad retórica que convierte sus poemas en fábulas o comentarios sobre el universo progresivamente caótico de la modernidad. Su gran conocimiento del folclore centroeuropeo y de la cultura norteamericana tienden de este modo a superponerse con extraña facilidad. Por otro lado, Simic comparte con muchos escritores del Este europeo una desconfianza hacia el lenguaje de uso o los dialectos considerados tradicionalmente* poéticos, *y busca una sencillez sintáctica y léxica que dé solidez al discurso y ponga en conflicto o desnuda evidencia los diversos elementos de su imaginario. El resultado, profundamente original, es una poesía en la que se funden los paisajes despojados y metafísicos de un Edward Hopper con personajes dignos del mejor Kafka. Otros ecos nos llevarían acaso a películas como* El tercer hombre *o al mundo irracional de la literatura gótica. Como afirma el crítico David Young, los poemas de Simic «tienden a ser claros,*

compactos y misteriosamente resonantes... El lector se siente en presencia [de un proceso] de destilación, como si asuntos complejos hubieran sido reducidos a un terso microcosmos». Hay ternura en estos poemas, aunque disfrazada a menudo de ironía, crueldad o aparente indiferencia, y cierta nostalgia por una inocencia perdida o, incluso, adolescente (léase, en este sentido, «Álgebra crepuscular»). El mundo de Simic, en último término, bien pudiera definirse como elegíaco, si entre nosotros esa palabra no hubiera quedado reducida a mera coartada para la confesión trasnochada o pseudocavafiana: lo mítico, lo personal y lo histórico se entremezclan en una figuración de extremada riqueza.

Los poemas que componen esta selección han sido extraídos de Frightening Toys *(Faber & Faber, 1995), antología de su obra última publicada en el Reino Unido, y* The Longman Anthology of North-American Poetry, *volumen coordinado por David Young y Stuart Friebert. Con frecuencia, he intentado seguir en mi traducción ciertos patrones métricos que, sin desvirtuar el tono narrativo, incluso prosaico, de algunos poemas, hicieran justicia al buen oído de Simic y sostuvieran la percepción de su obra como poesía de primer orden.*

Tapiz

Cuelga de cielo a tierra.
Hay en él ríos, árboles, ciudades,
lunas y cochinillos. En una esquina
cae la nieve
sobre una carga de caballería,
en otra, unas mujeres
plantan arroz.

Además puedes ver:
un zorro cazando gallinas,
una pareja desnuda en su noche de bodas,
una columna de humo,
una mujer de mal agüero
escupiendo en un balde de leche.

¿Qué hay detrás?
–Vacío, mucho espacio vacío.

¿Y quién es el que habla?
–Un hombre dormido
bajo su sombrero.

¿Y qué pasará cuando se levante?
–Irá a la barbería.
Le afeitarán barba, orejas, nariz y pelo
hasta que parezca uno más.

Juguetes aterradores

La Historia hace sonar sus tijeras
en la oscuridad,
por lo que al final todo acaba
sin un brazo o una pierna.

Pero, en fin, si eso es todo
lo que tienes para jugar...
¡Esta muñeca, al menos, tenía cabeza,
y labios encarnados!

Calles desiertas, casas de madera,
sucios escaparates:
sentada en los peldaños,
una niña en pijama le hablaba.

Parecía un asunto serio.
Tanto que la lluvia quiso oírla,
y cayó sobre sus pestañas,
y las hizo brillar.

Tenedor

Este extraño objeto vino arrastrándose
directamente del infierno.
Parece una pata de pájaro
colgada del cuello de un caníbal.

Si lo sostienes en tu mano,
si pinchas con él un trozo de carne,
es posible imaginar
el resto del pájaro. O la cabeza,
ciega y calva como tu puño:
ciega,
y sin pico.

Una carta

Queridos filósofos: pensar me entristece.
Decidme ¿no os ocurre lo mismo?
Justo cuando voy a hincar los dientes en el nóumeno,
alguna antigua novia me distrae.
«¡Pero si ni siquiera existe!», le grito al cielo.

La luz del invierno me indicó la ruta.
Vi lechos cubiertos de idénticas sábanas grises.
Vi hombres cenceños sosteniendo a una mujer desnuda
mientras la rociaban de agua fría.
¿Pretendían calmar sus nervios, o castigarla?

Fui a visitar a Bob, que me dijo:
«Desecha la seducción de las imágenes
y encontrarás la realidad».
Salté de alegría, hasta que comprendí
que tal abstinencia nunca me sería posible.
Me descubrí mirando por la ventana.

El padre de Bob sacaba a pasear al perro.
Se movía con dificultad y el perro esperaba por él.
No había nadie en todo el parque,
sólo árboles desnudos con infinitas formas trágicas
que impedían pensar con claridad.

Carnicería

A veces, mientras paseo en la noche,
me detengo ante una carnicería cerrada.
Hay una sola luz encendida
como la luz donde los convictos cavan su túnel.

Un mandil cuelga de un gancho,
manchado de sangre como un mapa
de los amplios continentes de sangre,
de los amplios ríos y océanos de sangre.

Hay cuchillos que fulgen como altares
de una oscura iglesia

donde inválidos e idiotas
son traídos para la cura.

Hay huesos rotos y una tabla de madera.
Alguien la ha frotado y está limpia,
cauce o lecho exhausto donde sacio mi hambre,
donde, en lo más hondo de la noche, escucho una voz.

El mundo

Supongamos que fuera un árbol
en una calleja en penumbra,
junto a un viejo café a trasmano
donde un letrero de neón
brilla con la palabra «frío».
Cae la noche, y es verano.

Dentro hay un único cliente
que tiene el rostro de mi padre.
Está inclinado sobre un libro
impreso en tipos diminutos,
ajeno al barman que le acerca
una taza de café negro.

Tengo infinitas hojas, pero
ninguna se atreve a moverse.
No hay duda, estamos embrujados.
Nada en el mundo nos atañe.

El congreso de los insomnes

Madre y Señora,
hay pases para todos:
alucinados pastores peruanos,
ancianos recogidos
en las calles de Nueva York.
Y tú también, muñeca,
tú que con los ojos muy abiertos
escuchas el sonido de la lluvia
junto a un niño dormido.

Un hotel. Una gran sala de baile.
Espejos por los cuatro
costados. Piensa en ello
mientras yaces tumbado en la negrura.
Ángeles decorando el techo,
ninfas desnudas
en lo que debe ser, sin duda, el paraíso.

Hay un estrado, un foco,
un acomodador y una linterna.
Alguien hablará ante esta multitud
desde su lecho de espinos.
El insomnio es como la metafísica.
No faltes.

Charles Simic

Traducción y presentación de Jordi Doce

La poesía y su lector

Tal vez la reflexión que mejor ha captado la sensación de final de época de toda su generación esté expresada en el *Libro del Desasosiego,* de Pessoa: «Nuestros padres destruyeron alegremente porque vivían en una época que todavía tenía reflejos de la solidez del pasado. Nosotros somos herederos de la destrucción».

Esta herencia de destrucción es, posiblemente, un sentimiento que acompaña a todas las generaciones desde que el hombre se acostumbró a pensar sobre sí. Es el precio que cobra el espejo de la auto-contemplación, aunque haya que agregar de inmediato que hay épocas más destructivas que otras y, en consecuencia, herederos de ruinas de distintos grados. Este siglo ha sido pródigo en ruinas, y este es el extremo malestar (anticipatoriamente, puesto que el siglo XX acababa de empezar), que impregna *La tierra baldía* de Eliot, uno de los poemas que muestra con más eficacia la herencia de derrumbe físico y moral que recibió Occidente al terminar la guerra del 14.

Se sabe que este poema fue escrito por Eliot y corregido por Pound, y que en premio a su brillante tarea de editor, Pound recibió el homenaje de su autor en la célebre dedicatoria: a «il miglior fabbro». Hace unos años se publicó, para regocijo de exégetas, maniáticos y arqueólogos, el texto completo tal y como lo escribió Eliot; y puede verse allí que el trabajo de Pound consistió en podar: suprimir casi 500 versos de los más de 800 que tenía el original. El poema exponía una serie de monólogos que remitían a un núcleo central, algo disperso, como si cada hablante, uno y distinto, contara las peripecias de diversos procesos. La poda de Pound, para darle intensidad, consistió, sobre todo, en acentuar lo que en el original ya estaba: cortar los nexos, las relaciones de causa y consecuencia, las menciones que explicaban el paso de una escena a otra. Y esta poda, a la vez que significó proponer el *collage* literario, sirvió para aumentar el efecto de mundo fracturado, resaltar la quiebra, mostrar las caries y la ruina de lo que, hasta hacía poco, había mantenido la apariencia de una armonía sensata. *La tierra baldía* viene a mostrarnos, como sólo sucede con ciertas evidencias, la conciencia golpeada de un derrumbe final: tierra arrasada, donde sólo con un esfuerzo sostenido e inspirado sería posible volver

a empezar. Eliot, desde luego, ni siquiera se plantea el problema de tener que empezar de nuevo: su esteticismo victoriano, tan deliberado, le permitía pensar que, en el supuesto de que el mundo vaya hacia alguna parte, tiene que ir, por cordura y buenas maneras, en la dirección correcta. O, en caso contrario, merece perderse por mérito propio. Y, sin embargo, él es quien pone las bases con este poema para que (con el relativismo comparativo de una afirmación como ésta) la poesía occidental comience de nuevo; sólo que esta tarea resultaba tan ardua y compleja que por lo visto no podía hacerla un solo hombre.

En 1922, cuando se publicó *La tierra baldía,* había irrumpido ya, aunque no había concluido, la avalancha neorromántica de la vanguardia; exaltación del sujeto hasta el extremo de concebir lo intransferible como expresión del yo; el discurso automático de la libre conexión que, efectivamente, estableció conexiones libres y nuevas; como un delirio lúcido que prioriza lo que, por tener tal vez una coherencia superior, no se termina de entender del todo. En ese momento de monólogo interior del sujeto disperso (o, mejor, reunidor de elementos dispersos), Eliot concibe, y Pound lo ayuda a concretar, la posibilidad del fragmento superpuesto, la visión polifacética, no de un objeto, sino de una situación. Esta tarea, que significaba desentenderse a la vez del sujeto y del objeto para darle atención al contexto, requería una labor conjunta, no al modo de las escuelas de vanguardia, que surgieron como marejadas colectivas con manifiestos incluidos, sino como trabajo de complementación, porque fue el momento en que la poesía moderna dejó de confiar en la extroversión volcánica, con algo de catarsis, y se dedicó a dar estructura a su desasosiego.

Precisamente, la palabra estructura es la que mejor define, desde un punto de vista técnico, la poesía de Eliot y, en especial, *La tierra baldía.* El propio Eliot dejó dicho que un poema no se escribe sino que se arma. Y para esta empresa de darle estructura a su poema (y, de paso, a buena parte de la poesía moderna) necesitó, como en una ejecución a cuatro manos, contar con el ojo infalible de Pound, quien ya había postulado la necesidad de mantener el lenguaje en estado de eficacia. La eficacia vino, esta vez, de pasar de un estupor a otro sin explicar las razones de esta traslación, con algo de escamoteo de la lógica. El resultado terminó siendo una serie de datos que el poeta aportaba al lector para que éste estableciera las conexiones y las razones de proximidad por las cuales cada elemento estaba acompañado de los otros. Es decir que el punto de coherencia debía establecerlo el destinatario, lo que en términos de continuidad histórica significaba nada menos que crear un nuevo tipo de lector.

Esto ocurre cada tanto, cada vez que una nueva perspectiva de lectura renueva los datos del conocimiento. Por ejemplo, el Siglo de Oro espa-

ñol, además de una convulsión literaria, significó la aparición de una exigencia distinta, y prueba de ello es la perplejidad con que fueron recibidos los aportes de Boscán y Garcilaso por la comunidad tradicionalista, que llegó incluso a sentirse agredida en la base cultural que la sustentaba. Ha quedado, en este sentido, el testimonio de Cristóbal de Castillejo en su *Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano,* un poema que tiene también otro título, más resentido: *Contra los que dexan los metros castellanos y siguen los italianos.* Allí imagina Castillejo una especie de tribunal de la historia, formado por Juan de Mena, Jorge Manrique, Cartagena, Garci-Sánchez y Bartolomé de Torres Naharro, que descalifica de distinto modo los poemas culpables de Boscán y Garcilaso: por estar ya hechos en la poesía castellana, por pecar de «oscura prolixidad», por ser inferiores e insuficientes, o por ser fácilmente reproducibles con la vieja y sobrada preceptiva. Pero el momento más revelador del alegato sucede, a mi juicio, cuando ambos poetas, Boscán y Garcilaso, se presentan ante «los trovadores», recitan sus poemas y resultan tan incomprensibles que *oyéndolos hablar nuevo lenguaje/ mezclado de estranjera poesía,/ con ojos los miraban de estranjeros.* Esta noción de extranjería o, lo que es lo mismo, de ajenidad, es la clave del problema: la nueva forma de expresión requería, para ser comprendida, un nuevo tipo de lector, que se sorprendiera ante lo inesperado, pero con un tipo de sorpresa que no implicara un rechazo y menos aún, un rechazo por razones patrias o tribales.

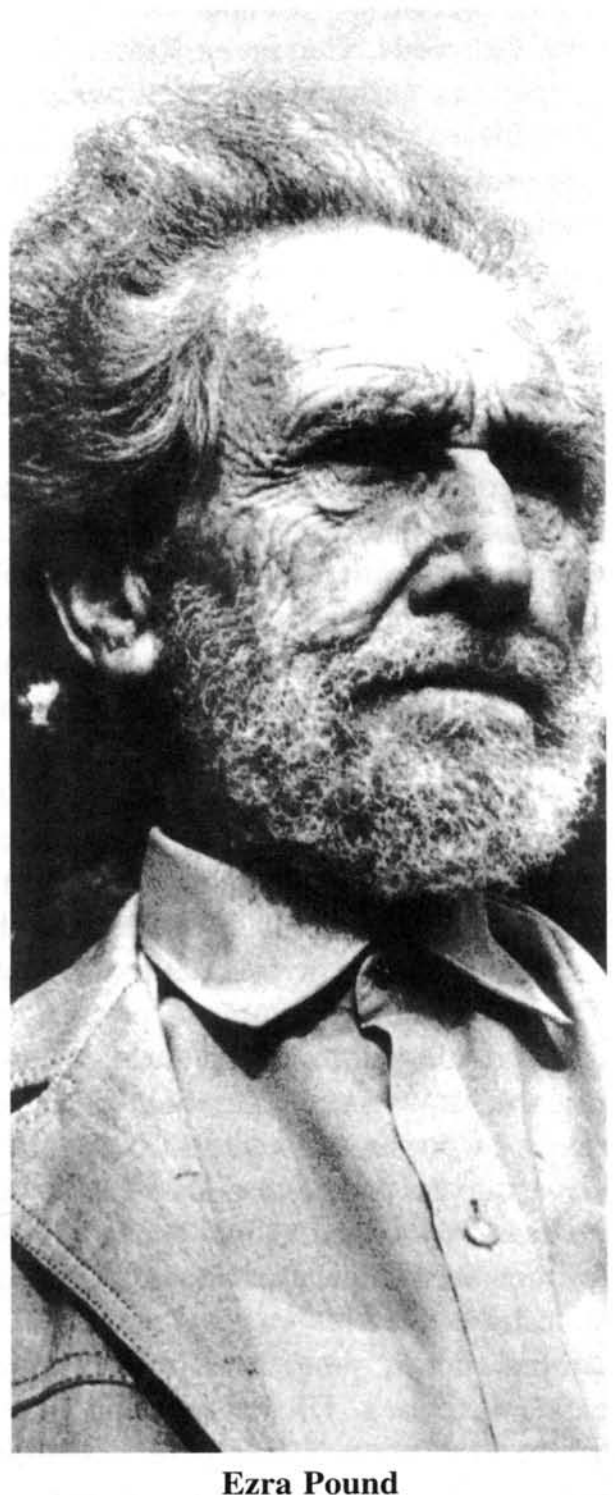
Tres siglos después Proust, fundándose en razones exactamente opuestas, puede decir que «los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera». Es decir, aceptaba como algo a favor la sorpresa que propone un nuevo estilo.

Crear cada tanto un nuevo lector es, pues, una tarea necesaria de la literatura. Pareciera que el tipo de lector que requiere la poesía actual tiene que estar pendiente, no sólo de lo lineal, sino también de lo estructural del poema; es el que recoge los datos distintos y los junta en un significado múltiple: uno y múltiple; o, si se prefiere, es el que registra los picos de intensidad de distinto orden que convergen en una situación compleja. Por otra parte, interesa agregar que, desde el punto de vista del lector, y referido a la poesía moderna, la pregunta sobre qué quiere decir un poema es la que lo aparta definitivamente de la poesía y, en todo caso, lo acerca a la versificación. Ésta es la paradoja de esa «comprensión general e imperfecta» que reclamaba Coleridge para un mejor acercamiento a la poesía.

Contar ese paisaje en ruinas, y organizar con él un nuevo orden, era al parecer la tarea de la época. Un desasosiego que requería, por lo menos, el esfuerzo de dos poetas: uno para hacer la propuesta, otro para terminar de armarla; lo que en el fondo mostraba las dos caras de

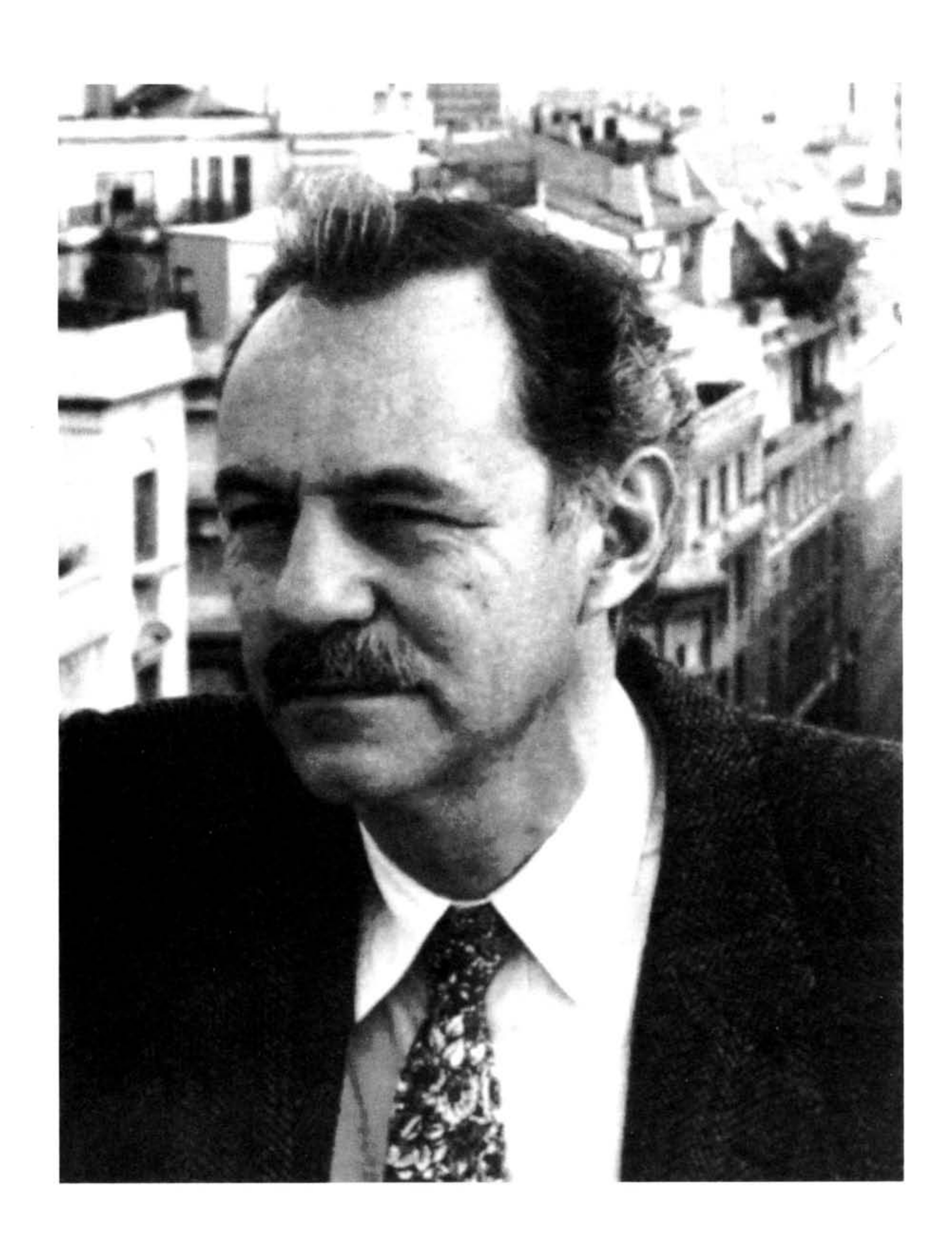
una misma tarea de composición. Armar un nuevo poema era armar, a la vez, un nuevo lector: quién deberá tener la atención múltiple del que selecciona, reúne y, finalmente, sabe que una misma emoción gira sobre ejes distintos, convergentes y a la vez contradictorios.

Santiago Sylvester



Ezra Pound

CALLEJERO



Entrevista con Eduardo Mendoza

–Según tu opinión, ¿por qué Una comedia ligera *está teniendo tanto éxito?*

–Porque es divertida, porque incluso los que tienen objeciones serias que hacer a este tipo de novela confiesan que empiezan a leerla y se ríen, lo pasan bien, quieren saber cómo acabará la historia y esto queda explicado incluso en la propia novela: al final aparece el profesor Corbeau y dice «Miren, soy un desastre y todo lo que hago son falsificaciones, y además se nota, pero la gente, con tal de pasar un buen rato, me vuelve a contratar siempre». Ése es mi autorretrato.

–Así, a pesar de que has dicho muchas veces que Prullàs es tu autorretrato, ¿en el fondo lo es Corbeau?

–Mi autorretrato es la novela. Todos los personajes son mi autorretrato, desde Marichuli Mercadal a los gitanos. La novela trata de sí misma. El descenso a los infiernos de Prullàs es el de la propia novela, que empieza de una manera seria, decimonónica, y luego deriva en novela policíaca de quiosco, y acaba en farsa del Paralelo. Es, en todo caso, una propuesta difícil de rechazar.

–La crítica ha sido unánime con la novela...

–Todavía no he leído una crítica que no fuera elogiosa, lo cual me hace pensar que ya empiezo a tener unos años, y ya me consideran irremediable. La primera crítica, y por lo tanto en este sentido muy valiosa, porque era la primera y también por la persona que la hacía –Rafael Conte– decía: «La novela que estoy esperando que haga este hombre no la ha hecho, pero lo he pasado muy bien, y, bueno, pues qué le vamos a hacer. Ya estoy resignado, ya sé que me moriré sin haber leído la novela que estoy esperando desde la primera». Rafael Conte espera lo mismo que yo: una novela que entre al toro, en vez de quedarse en el paseíllo. *Una comedia ligera* entra a un toro, pero no a los toros que tiene que entrar. Además hay una cosa que, aparte de la broma de los años, juega a mi favor: ya soy terreno conocido para amigos y enemigos. Los amigos van a buscar una cosa y la encuentran, y los enemigos saben lo que hay, y, por lo tanto, no van a pelear con lo inevitable. No sé si estoy tirando piedras a mi propio tejado, pero por eso he dicho que voy a dejar

de escribir estas novelas, que son una maquinaria tan fina que las cosas pasan porque las lleva la propia máquina. Ese personaje ¿por qué queda en el aire? ¿Por qué no se explica? Bueno, porque es una simple pieza de un mecanismo. Por eso quiero parar ahora. He escrito varias novelas. He tenido más éxito del que nunca soñé. Hasta he leído tesis sobre mi obra. Ahora voy a ver si dinamito el sistema.

–*Todas tus novelas son muy diferentes, pero en el fondo son iguales...*

–Todas son la misma. Eso pasa con todos los autores. Ése sí que es un defecto que me atribuyo, pero que se puede aplicar desde Homero hasta Umbral. Todo el mundo escribe siempre la misma novela, salvo Proust, que escribe siempre el mismo capítulo de una sola novela.

–*¿Hasta qué punto* Una comedia ligera *es el mejor ejemplo de esta idea o escapa a esta generalización?*

–Yo quiero pensar que, aunque todas mis novelas son la misma –en el mismo sentido en que todas las novelas de Balzac son iguales y todas las películas de John Ford, también– cada una incluye a la anterior. Lo que voy perdiendo en frescura, lo voy ganando en experiencia. El camino, que empieza de una manera muy ingenua y deslavazada, pero con cierta gracia y novedad, en *La verdad sobre el caso Savolta,* aquí se cierra: ya no hay nada dejado a la improvisación y consigo evitar los fallos que habían existido hasta ahora. Ésta es la primera novela que consigo acabar. Empecé acabándolas a la buena de Dios. Aquí la novela acaba, aunque no se resuelve el crimen. Eso es también deliberado. La novela termina y el proceso del personaje acaba, incluso con un discurso de absoluto clasicismo. Así está bien.

–*Por lo tanto ¿qué supone* Una comedia ligera *con respecto a las novelas anteriores: un resumen, el fin de un ciclo...? ¿Acaso no lo has declarado así en más de una ocasión?*

–Sí, lo he dicho, y ahora me arrepiento de haberlo dicho por dos cosas. Una de ellas es importantísima: me veo obligado a mí mismo a cerrar el ciclo y, si se me ocurre escribir otra, no sé si voy a hacer el ridículo, como los toreros que están siempre reapareciendo. Y, luego, tengo la impresión de que he impuesto una lectura de la novela, y eso siempre había procurado evitarlo. Como ésta es mi primera novela reflexiva y un poco narcisista, en mi excitación, he caído en la tentación de decir cómo había de entenderla. El mal ya está hecho, porque es muy difícil despegarse de lo que el propio autor dice.

–*¿Crees que* Una comedia ligera *es la culminación de toda tu obra?*

–Yo no creo que leyendo *Una comedia ligera* no haga falta leer las anteriores. Cada novela tiene su propio interés, por supuesto. Y, en la medida en que pueda interesar la evolución de un autor, cada novela tiene su propio valor, independientemente de las demás. Ahora bien, *Una comedia ligera,* hasta cierto punto, tiene la intención de ser un resumen. Incluso

explícitamente: hay frases que remiten a novelas anteriores y hay escenas que son reproducción, parodia o análisis de escenas de otras novelas mías.

–¿Podrías citar alguna?

–Es como si los personajes, cuando actúan, hubieran leído las novelas anteriores y estuvieran imitando un modelo. Aparecen todos los arquetipos de novelas anteriores, extraídos de un marco histórico-temporal y situados en otro distinto. Ahora bien, eso me parece muy importante: el que todo lo que pasa, pase en un momento histórico muy significativo y muy definitorio de la situación. Los personajes de *Una comedia ligera* se mueven en una especie de mentira, de posibilismo, cosa que hasta ahora yo no había hecho; al contrario. A pesar de que mis anteriores novelas eran un poco pesimistas, siempre estaban situadas en momentos de vitalidad. *La verdad sobre el caso Savolta,* desde luego, *La ciudad de los prodigios* y *El misterio de la cripta embrujada,* incluso *Sin noticias de Gurb,* siempre trataban de grandes momentos históricos en los que unos personajes no sabían aprovechar las oportunidades. En *Una comedia ligera* ya no: ya no hay nada que hacer.

–Hay una serie de cuestiones que se van repitiendo en tus novelas ¿Hasta qué punto das importancia a la contraposición realidad-fantasía o, por ejemplo, a las referencias a la meteorología?

–Siempre he procurado introducir la contraposición entre realidad y fantasía. El hecho mismo de escribir una novela a estas alturas, y en un momento de tanta perplejidad, te lleva a ello. Somos tan conscientes de que lo que estamos leyendo es una novela, que ni siquiera nos enteramos del argumento. Una novela tiene que incluir la conciencia de que es una propuesta de ficción, no una ficción. Es muy difícil, por ejemplo –esto es una cosa que vengo pensando desde hace un tiempo–, que en estos momentos funcionen verdaderamente una novela o una película, o cualquier tipo de narrativa, que no incluya una parte de verdad, o de presunta verdad. Una película no nos interesa si, además de contarnos una historia, no nos enseña cómo se vive en estos momentos en Seattle, por ejemplo, o si no hace referencia a un suceso que ocurrió realmente: tiene que suceder en algún sitio, en algún momento histórico. Ya ha pasado la moda de la novela histórica, pero ha quedado un necesario residuo de historicismo. En una novela ocurre lo mismo. Si no salen personajes reales, si no se puede, de alguna forma, echar un ancla a la realidad histórica, nos es muy difícil de leer. Buena parte de las novelas de este año (1996) son casi un reportaje, una mezcla de crónica y periodismo, porque nos es muy difícil la ficción pura.

–En esa línea estarían los resúmenes de la prensa que hay en tu última novela, ¿no?

–En parte sí, y en parte son recursos literarios. Para no meter a palo seco el juicio de Krupp, que era lo que me interesaba que apareciera,

introducía notas del momento que me servían para dar sensación de verdad periodística, y no de discurso marginal. Ponían un poco de color local y ambiental, a la vez que distanciamiento, porque siempre eran sucesos de la vida cotidiana del país, como el descarrilamiento de un tranvía en Zaragoza, por ejemplo. Además rompen la trama. Siempre he incluido estas interrupciones. En *La ciudad de los prodigios,* en el momento que van a pegar un tiro a no sé quién, hay tres páginas de descripción de la pistola y de los usos de las armas, para volver otra vez a la acción. Para entonces ningún lector mínimamente serio sigue ya la aventura con inocencia. Pasa lo mismo con las referencias meteorológicas: así también se rebaja el tono. La verdad es que no sé por qué hago estas cosas, pero como ya no las haré más, estoy muy tranquilo.

–Partiendo de la deslumbrante descripción inicial, ¿hay una voluntad de distinguir estilísticamente entre los diálogos –tan plagados de frases hechas– y las descripciones?

–La novela tiene varios orígenes y uno de ellos, no el único ni el principal, pero sí un impulso que se mantuvo a lo largo de todo el proceso de creación, era el homenaje a todos los idiomas del idioma español que yo he oído a lo largo de mi vida y que van desapareciendo. En eso influye mucho el hecho de que mi padre hablaba un castellano muy pintoresco, entre el castellano viejo de Castilla y el de funcionario de oposición. Yo aprendí ese idioma y lo heredé, pero mis hijos ya hablan catalán. Todo lo que yo viví morirá con mi memoria, y también la educación sentimental del lenguaje. No la podré transmitir, o la transmitiré de una manera tangencial, complementaria. Por ello quería dejar un catálogo de mis recuerdos lingüísticos, incluir muchas frases hechas de mi vida familiar. Quería que estuvieran reflejados los lenguajes eclesiásticos, jurídicos, los del servicio doméstico –que los niños de casa bien aprendían en la cocina–, los de los espectáculos, los del teatro que yo veía. Así que cogí toda la parte seria y la puse al principio. Era como decir: «Ésta es la parte histórica seria y ahora vamos a una novela mucho más suelta». La descripción inicial la hice con un lenguaje algo pomposo. El resto es diálogo narrado y narración dialogada, porque creo que es el momento de prescindir de una convención tan antigua como el verso rimado.

–¿Y la inclusión de los diálogos dentro del discurso narrativo?

–Empecé de una manera involuntaria en *La ciudad de los prodigios.* Después me di cuenta de que, en la novela, que, en general, mantiene la forma convencional de diálogo, en algunos momentos el diálogo se incluye dentro de la narración, como si estuviera contando algo tan deprisa que no pudiera interrumpir el relato para poner un guión y dar la palabra a otro, como si el narrador dijera: «Yo soy el que lo cuenta todo. Ya te diré yo lo que dijo él». Pensé que no estaba mal. Lo ensayé en *El año del diluvio,* que era una novela corta, y experimental en este sentido,

y lo llevé hasta las últimas consecuencias en *Una comedia ligera.* Gracias al ordenador, que permite hacer muchas versiones sin tener que escribirlas todas, hice una versión convencional y me pareció muy deshilvanada. Quería que los bloques fueran visualmente compactos. Me había servido de experiencia el hecho de que, al traducir al inglés *El año del diluvio,* no solamente le pusieron comillas a los diálogos sino que querían partir los párrafos. Tuve una discusión con el editor y salimos empatados: no partieron los párrafos, pero pusieron las comillas, porque me dijo que el inglés –un idioma que parece tan liberal, y en el fondo es muy rígido– no lo admitía. En el pecado llevan la penitencia, ya que tienen problemas con las traducciones. El inglés sólo permite hablar inglés. En este sentido, es un idioma muy rígido.

–¿Y cómo deben de traducir la novela hispanoamericana?

–Yo nunca he leído una traducción al inglés de eso. Sería interesante leer en inglés una novela de Mario Vargas Llosa. La novela rusa traducida al inglés es un desastre. En cambio, en francés funciona muy bien. Volviendo a la traducción al inglés, después de discutirlo con el traductor y el editor, no peleando, sino razonando el porqué de la inserción de los diálogos, me pareció que yo tenía que seguir por ese camino. Creo que obliga a una lectura distinta y todavía no se me ha quejado ningún cliente. La gente suele hojear los libros en las librerías y, si ven que no hay mucho diálogo piensa «¡Uf, esto parece Proust o Benet, fuera!». Ciertas personas que empezaron a leer *Una comedia ligera* con esta prevención, acabaron aceptando el sistema. A mí me cansa la novela muy partida en diálogos, no es el tipo de pedaleo que quiero hacer.

–¿Cómo te documentaste para la elaboración de la novela?

–Vi las películas de la época, leí algunas novelas que se leían entonces. Leí la prensa, claro. No sé si soy un buen o un mal investigador. Como no tengo metodología y no voy buscando nada, busco y miro; soy muy permeable. Descubrí cosas interesantísimas en las películas. No sé si se ha hecho un estudio serio del cine de esa época, sobre todo del cine de Hollywood. En ocasiones, no encontré las películas con el doblaje de entonces, con aquellas maravillosas voces de mujer. La voz del doblaje de entonces era igual que el peinado. El doblaje de Bette Davis es mucho mejor que Bette Davis. Estoy seguro de que muchas expresiones del doblaje debían de haber pasado al lenguaje cotidiano. Sólo se conservan el lenguaje literario y el barriobajero, porque se han hecho estudios sobre ello, pero el lenguaje de las señoras que tomaban el té en el Salón Rosa, por ejemplo, se ha perdido. Hay que hacer conjeturas, como con los dinosaurios. Yo creo que debían de decir muchas frases sacadas de películas que, a su vez, eran malas traducciones del inglés. En *Una comedia ligera* he incluido frases que también son horrorosos calcos lingüísticos del inglés y que he detectado en esas películas. Mucho «Oh,

querida», o «Muñeca». Nadie, en ningún país de habla española, ha llamado «muñeca» a una mujer, pero en las películas sí. Ésa es una vía que me parecía interesante y graciosa, y que a mí me ha divertido.

–*¿Qué papel desempeña el cine en la novela?*

–El cine representa la convención de toda ficción. El pobre Prullàs ya lo dice. A él le critican las comedias que escribe, y que son horrosamente malas. Pero el cine, que todos se tomaban tan en serio, era tan malo, en el fondo, como las comedias con un tío en calzoncillos dentro del armario. ¿Cómo se puede identificar alguien con unos paisajes públicos y privados imposibles, como los del cine? Yo recuerdo que algunas señoras iban a ver películas de Doris Day por las cocinas. Todos nos identificábamos, y hablo en primera persona, con esa fantasía imposible, que no era la idealización de nuestra propia realidad, sino de otra realidad también idealizada. Todo el mundo en España soñaba con tener criados negros. ¿Qué es más falso: aquello, a lo que por otra parte se daba el nombre de arte, o estas pobres comedias de enredo que, por lo menos, no engañaban?

–*¿Cuál es tu criterio en la onomástica, en la caracterización de personajes? ¿Por qué Prullàs lleva acento grave?*

–El acento abierto de Prullàs es igual que la doble «p» de Lepprince, el personaje de *La verdad sobre el caso Savolta*. Nunca he sabido por qué está allí esta doble «p». No soy una persona muy culta, pero siempre he sabido que el nombre de Lepprince no lleva dos «p», pero apareció la segunda «p» y la dejé ingenuamente –porque entonces era muy crío–, con la idea de que se notara que era un nombre falso, que Lepprince no era francés ni nada parecido. Ahora Prullàs también lleva un acento imposible, porque en aquella época nadie se habría puesto ese acento. No sé cómo apareció. Así como todos los demás fueron cambiando de nombre muchísimas veces, Prullàs ya nació con el nombre puesto. En la primera redacción, la novela empezaba con la entrada de Prullàs en el teatro y la primera frase, «Cuando Prullàs entró en el teatro...», fue como si alguien la hubiera escrito por mí. Desde entonces vi que no se podía cambiar el nombre. Y dejé ese acento ahí, para que, de entrada, en la primera línea, se viera que aquello realmente no iba en serio, que ese personaje nunca existió.

–*Casi siempre se alude a él por el apellido. Su nombre de pila, Carlos, casi no aparece...*

–Lo dicen los demás. Yo nunca lo llamo Carlos. A mí me pasa, cuando leo una novela, que me cuesta reconocer a los personajes porque me olvido de sus nombres. Para evitar este percance al lector, pongo a mis personajes nombres que no se puedan confundir. Tuve grandes dudas con las dos protagonistas femeninas, que se llaman, una, Marichuli, y otra, Mariquita. Por eso siempre que sale Mariquita, puse Mariquita Pons, y a

la otra, Marichuli Mercadal, para que no haya confusión posible. Por supuesto, son dos nombres absolutamente imposibles. Marichuli Mercadal también nació con el nombre puesto, así como con la característica de ser pelirroja. Si no hubiera tenido esas dos características no habría caído en brazos de Prullàs. Fueron su nombre y su pelo los que la llevaron por el mal camino. En cambio, estaba la novela acabada y Mariquita Pons todavía no tenía nombre. En el manuscrito se podrían leer nombres rarísimos.

–*¿Hasta qué punto Barcelona y la época marcan la evolución de la trama?*

–Barcelona está un poco al margen de todas las épocas. No tengo por qué justificar la localización en Barcelona. No la iba a situar en Nairobi. Pero, por otra parte, es una ciudad que le iba muy bien a esta época, porque es una ciudad en la que han pasado muchas cosas, pero en la que la convivencia siempre se ha mantenido. Siempre ha habido, en Barcelona, incluso en momentos tan dramáticos como la inmediata posguerra –en la que hubo mucha sangre–, una tendencia a ocultarlo todo. Como se ha seguido ocultando luego. En estos momentos la historia oficial dice que nadie fue nunca franquista en Cataluña. En el fondo todos nos llevamos muy bien. Siempre estamos tomando copas y charlando. Eso es un hecho, aunque no sé cómo calificarlo. Quizá sea bueno, quizá sea malo.

–*¿Y por qué el año 1948?*

–Me interesaba el final de los años 40. La sola mención de los años 50 nos lleva a finales de los 50. Si hablamos de «los años 60», estamos hablando del 68, 69 y 70. Lo que evocan las cifras no coincide con el calendario. Quería que fueran los años 40, antes del Congreso Eucarístico y de la venida de Eisenhower. El año 1948 tenía algunas cosas que me interesaban. Primero, es un año que empieza —ya que el cine iba a ser tan definitorio de la novela— con *Gilda.* Aquello conmueve mucho. No sólo era una película escandalosa, sino que, en un momento en que se están estrenando *Locura de amor, El tambor del Bruch* o *La nao capitana,* aparece esta excepción incomprensible debida a una orden directa de Franco: «Todas las mujeres son malas y habría que fusilarlas, pero a Rita Hayworth que no la toque nadie, que es española». Es un año de películas estupendas. De todas formas, si me hubiera puesto a trabajar sobre otro año, también le habría encontrado todas las gracias. Uno siempre encuentra lo que busca.

–*La comedia dentro de la novela,* ¡Arrivederci, pollo!, *¿en qué modelo se inspira?*

–Al principio, en relación con el personaje de Prullàs –aunque desde luego no tiene nada que ver con él–, estuve estudiando a un autor interesantísimo, que es Mihura, al que considero un gran autor teatral, a mi

juicio mejor que Jardiel Poncela, no tanto por *Tres sombreros de copa,* que es la obra que más se estudia, porque tiene que ver con el surrealismo, sino por *Melocotón en almíbar, Ninette y un señor de Murcia...* obras perfectas, tremendamente tristes. Mihura es un personaje muy patético: siempre escribiendo unas obras que se verán como simples entretenimientos, consciente de su enorme talento, de que en otras circunstancias quizás habría podido ser un autor de la talla de Tennessee Williams. Durante un tiempo pensé que Prullàs podía ser un personaje como Mihura. Luego decidí que no, que debía ser lo contrario, un hombre capaz de medrar en esas circunstancias y no en otras. Así que leí algunas de las comedias típicas de esa época, pero que se han seguido haciendo, incluso peor, en el cine llamado del landismo, y ahora en las comedias de situación de la televisión: *Pepa y Pepe, Hostal Royal Manzanares,* lo que más audiencia tiene, y donde los actores hablan con el mismo sonsonete que en el teatro. Leí muchas comedias de la época, y la verdad es que me divertía enormemente. Recuerdo perfectamente la primera obra de teatro que yo vi, de niño, acompañado de mi padre –que era un fanático del teatro–, la recuerdo perfectamente, con Guadalupe Muñoz Sampedro. Ahora mismo sigo viendo los personajes, las muecas, los gestos, las entradas y salidas. Era la primera vez que iba al teatro y me encantó.

–Prullàs es el típico protagonista de tus novelas: arribista, marginado...

–Es el marginado de todas mis novelas, aunque cada uno de ellos es como es. Éste es el único triunfador en su marginación. Todos los demás eran un fracaso del principio al final. Éste, por lo menos, tiene éxito social, es un conquistador, tiene éxito profesional, y, aunque es un don nadie, y cuando conviene, se le margina, mientras está ahí lo pasa muy bien. Tanto el loco de *El misterio de la cripta embrujada* como el pobre Onofre Bouvila, o la monja de *El año del diluvio,* están ahí para sufrir. Mientras a Prullàs le dura el chollo, tiene un cochazo, etc. Me quería dar ese gusto. Llevaba veinte años escribiendo sobre perdedores. Éste es un perdedor, pero por lo menos le toca la pedrea.

–Tiene algo del Aixelà de El año del diluvio. *¿Quizá por su carácter donjuanesco?*

–Sí. Hace tiempo que estoy obsesionado con don Juan. No con el personaje de don Juan, del que ya se han ocupado mucho personas muy sabias, sino con el fenómeno literario de don Juan. Un día escribiré una tesis sobre don Juan. He llegado a conclusiones que ni siquiera el profesor Rico sospecha. Aunque él es consciente, porque es un hombre muy listo, de que en la literatura española el *Don Juan* de Zorrilla es el principio de la modernidad, lo que no sabe es hasta qué punto es importante. *Don Giovanni* de Mozart cambia la concepción de la ópera en el mundo; el *Don Juan* de Byron cambia la literatura inglesa y el concepto del

romanticismo. Cuando aparece don Juan pasa algo, y siempre de unas proporciones tremendas, seguramente porque es la encarnación amable del Diablo. Aixelà tiene algo de ese personaje. Cuando sor Consuelo muere y repasa toda su vida, el único momento que recuerda, después de todo su fracaso –porque lo que ha hecho no ha servido de nada–, es la infracción. La transgresión es lo único que se puede llevar de toda una vida equivocada. Es el mal, pero tal vez es lo único que nos queda al final del día. Estoy trabajando en eso, todavía no he dejado de lado el donjuanismo.

–¿Prullàs también experimenta su camino de perfección, como los restantes protagonistas de tus novelas?

–Sí, todos son santos. Yo soy prácticamente san Agustín reencarnado. Para mí todos son santos y demonios. Prullàs es un santo muy pecador, comete algunos pecados irreparables, de los que él mismo nunca podrá perdonarse. No hay redención. Ha cometido actos de heroísmo en su mediocridad, como por ejemplo quemar al final de la novela la carta que le podría salvar de la cárcel. Por no traicionar lo que en el fondo es su único reducto propio y verdaderamente suyo –una vida teatral mediocre–, prefiere perder su riqueza, su prestigio y su posición social; por eso quema la carta. Sin embargo, previa y posteriormente, traciona a la única persona que le ha querido apasionadamente, a la pobre Marichuli Mercadal, deja que su marido la lobotomice. El episodio es un poco exagerado. La verdad es que en aquellos años se hicieron muchos miles de lobotomías, aunque no en Barcelona. Ahí introduzco más ciencia de la que había realmente. En aquellos años, en España, entre la alta burguesía, se trataban algunos casos de pasión extramarital como si fueran trastornos psíquicos. Me pareció que la lobotomía era lo más contundente y más corto, pero Marichuli perfectamente podía haber acabado recluida. Prullàs no quiere complicarse la vida. Acaba de salir de un buen lío y no se va a meter en otro. Pero comete una vileza que no se le puede perdonar.

–Por tanto, ¿Prullàs es un personaje menos positivo que, por ejemplo, el loco de El misterio de la cripta embrujada*?*

–Sí, de todos los personajes es el menos positivo. Es el único que acepta todos los sobornos circunstanciales.

–Y con el Fábregas de La isla inaudita, *¿qué tiene en común?*

–Prácticamente, la gabardina. Es un personaje de la misma hechura. Son personas de un cierto nivel social, educadas, con capacidad de reflexión, a diferencia de los demás, que van devolviendo la pelota de donde les viene. Éstos son más dueños de sus actos, no de su destino, sino de sus actos concretos. Pero así como Fábregas es un hombre cargado de buena fe, que empieza con una renuncia, Prullàs es un vivales.

–¿Y qué suponen los pordioseros que van apareciendo constantemente en la novela?

–Los puse al final, un poco como el perejil se pone de adorno. Al principio había un par, pero como soy un fanático de la simetría, si había uno al final, tenía que haber uno al principio. Realmente, entonces eran muy frecuentes los pedigüeños. Cumplen también una función de ruptura y, además, utilizan esas frases que me gustan tanto: «Resalao...». Y hacen algún comentario que sirve de espejo a Prullàs: «Anda que llevas una señora de bandera», «Qué cochazo tienes».

–También son importantes todo tipo de subalternos, las asistentas, que siempre se muestran muy serviles con sus superiores.

–Al principio, en la introducción, había unas frases que decían que aquellos años se respetaban y se cuidaban mucho las formas y la educación, que las clases sociales estaban muy en su sitio, que cada uno sabía el lugar que le correspondía y que de esta forma todos vivían más felices. Al final quité la frase porque, después de escribirla unas cuarenta veces, no conseguí que quedara bien. Quedaba cínica, o irónica, como si fuera un guiño al lector. Me pareció mejor que fuera un hecho implícito en la novela, ya que no veía la forma de enunciarlo sin violentar la buena marcha de la exposición inicial. Pero es verdad. Era un mundo, en este sentido, más injusto y más feliz: todos sabían cómo tenían que vestir, y no había confusión posible en cómo habían de dirigirse los unos a los otros.

–Y una vez más, aparecen los bajos fondos...

–Los bajos fondos y también los gitanos. El concepto de los «gitanos» ha desaparecido o se ha reducido al mundo del espectáculo o de la marginación. Pero en aquel momento «los gitanos» estaban integrados como «raza diferente», no tanto inferior como sospechosa. No se les atribuía inferioridad intelectual, sino incapacidad de adaptación. Hacían bailar al oso, arreglaban paraguas, eran afiladores, esquiladores... Eran una presencia continua. Ahora ya no los ves, es difícil distinguirlos. Entonces iban vestidos de una manera especial. Yo creo que exageraban sus rasgos. Las mujeres siempre daban de mamar a sus hijos en público, cosa inaudita en aquel momento de tanta decencia. Pero se toleraban, porque eran de otro planeta, pero al mismo tiempo, muy nuestros. Por supuesto, dominaban el folclore, y convivían con los señoritos y algunos les prestaban ciertos servicios. Estaban relacionados con el hampa, pero no eran el hampa. Eran personajes misteriosos y terribles con los que se metía miedo a los niños: «Se te llevará un gitano» o «No comas eso que lo ha tocado un gitano».

–¿No puedes escribir una novela sin acudir al mundo del hampa?

–Me gusta, pero en *Una comedia ligera* es una hampa de opereta. Son delincuentes que se olvidan de cometer sus crímenes por intercambiar frases pintorescas, para tortura de traductores.

–¿Como se te ocurrió que el protagonista fuera un autor teatral?

–No podía ser un novelista, porque ya era rizar el rizo. Además introducir el mundo del teatro en la novela era atractivo. En la tercera página ya aparece la obra de teatro de la manera más absurda. Prullàs está asistiendo a un ensayo, pero para el lector, a lo que se está asistiendo es al texto de la propia obra, con acotaciones incluidas, con todas las características formales del texto teatral. De este modo el lector tiene la sensación de estar en la representación, aunque sólo asista a la reproducción de un texto. Y la cosa todavía se complica más: los errores que comete Lilí Villalba –que no consigue aprenderse el papel– están introducidos en el texto teatral, como si en el libro también aparecieran los errores que cometió la actriz durante los ensayos. ¡A mí estas cosas me divierten tanto!

–Me habías hablado en otra ocasión de que, en la redacción anterior del libro, se estrenaba ¡Arriverderci, pollo!...

–La novela acababa con el estreno de la obra. Había muchos finales posibles. Un final era que Gaudet se iba, o estaba enfermo, y se retiraba, y era Prullàs quien acababa de dirigir la obra y la llevaba hasta el estreno, y era un enorme fracaso. Incluso tenía una crítica de ese año de Alfredo Marquerie, cargándose este tipo de comedias. Casi todas las opiniones de Gaudet son de Alfredo Marquerie, que era un hombre culto, y que decía: «Basta ya de este teatro, no sé si la gente quiere otra cosa, pero el teatro, sí».

–El fin de un ciclo, la crisis de Prullàs, ¿eso corresponde a un momento crítico en tu producción literaria?

–Es un momento crítico, pero no dramático. Voy a replantearme las cosas. Ya veo hasta dónde puedo llegar con este tipo de novela. Podría seguir por ahí, pero ya no me divierte. Me divierte mucho más la crisis. Ahora me puedo permitir un tiempo de reflexión. El éxito ya lo he tenido. Si me doy un batacazo, lo mismo me da. Sé que haga lo que haga, ya he demostrado que lo hago de buena fe, que intento hacer las cosas lo mejor que puedo, y si me salen mal, no pasa nada. Si la novela es algo que se ha acabado en términos generales, no soy yo quien puede decirlo. No lo sé. Ni voy a dejar de escribir para siempre ni me voy a ir al desierto. Bueno, voy a irme un tiempo al desierto a ver qué se me ocurre. Ya volveré a las andadas.

–Este momento que está viviendo tu producción novelística, ¿lo consideras paralelo al de otros autores?

–Sí, yo creo que sí. Da la impresión, por ejemplo, de que un hombre que irrumpió con fuerza narrativa, como es Antonio Muñoz Molina, se está pasando ahora a un terreno más autobiográfico y dedica mucho tiempo al periodismo. Javier Marías escribe muchos artículos y «minibiografías». Manolo Vázquez Montalbán está practicando una mezcla de reportaje y ficción. Yo creo que se están barajando otra vez las cartas para cambiar de juego. Pero siempre serán las mismas cartas.

–Pero, ¿es en el ámbito de la novela española o es algo más general?

–La verdad es que no lo sé. Hace tiempo que no sigo la novela de fuera porque me aburre muchísimo. Antes seguía la novela inglesa y americana, ahora me parece que las dos están en un callejón sin salida; siguen saliendo nuevos escritores, pero no pasa nada nuevo. Voy leyendo cosas, sigue habiendo estupendas escritoras, como Alice Munro. Pero es la perfección de una cosa ya hecha.

–¿Se trata del fin de siglo, de la crisis?

–Se produce cíclicamente. Dentro de poco algo pasará, alguien descubrirá algo. Ahora estamos en los tanteos. Algo va a pasar.

–¿Por qué vuelve la novela realista? ¿Sería un proceso paralelo a la crisis?

–Nosotros nos hemos cavado nuestra propia fosa. A fuerza de decir que lo bueno es el siglo XIX la gente ha dicho: «Para qué vamos a leer a ese tonto de Mendoza, pudiendo leer a Balzac, Dickens, Dostoyevski». Y con el cine, lo mismo. Por culpa de Ivory y Merchant, la gente descubre que es más interesante leer a Forster que a Gala, y que se puede leer por el mismo precio *Howard's end* que *Más allá del jardín.*

Elena Santos

El eje de la Castellana, escaparate de la arquitectura madrileña contemporánea

En 1929 el Ayuntamiento de Madrid convocó un concurso para el desarrollo urbano; con su fallo se certificaba el cambio –un giro de noventa grados– en el eje de crecimiento de la ciudad. Desde sus comienzos, el centro de Madrid se había ido desplazando hacia el Este, siguiendo el discurrir de las calles Mayor y Alcalá; con el proyecto ganador –del arquitecto Secundino Zuazo– se materializaba una aspiración ya latente desde tiempo atrás: crecer según el eje que apuntaba el Paseo de la Castellana. Naturalmente, a partir de ese momento, éste fue colmándose de la más representativa –y mucha de la mejor– arquitectura madrileña de este siglo; pero ya contaba con un espléndido pasado: ¿acaso albergaba mejores expectativas que las que nuestros días han deparado?

Este eje se constituye en una vaguada –el arroyo Castellana– que recorre de norte a sur la ciudad y en la que ésta detenía, hasta no hace mucho, su crecimiento: la característica forma de diábolo del casco histórico de Madrid es la que se dibuja entre esta barrera y la opuesta del Manzanares. Desde antiguo, la humedad del paraje había garantizado la abundante vegetación y propiciado su uso como prados de la villa; más allá (tal como lo vemos en el plano de Texeira, de 1656) sólo existía la posesión real del Retiro y algunos notables conventos y edificios religiosos suburbanos; éstos habían dado nombre a los distintos tramos, de sur a norte: Prado de Atocha, Prado de San Jerónimo, Prado de los Agustinos Recoletos (hoy todavía reconocibles: Atocha-Neptuno-Cibeles-Colón).

Como es sabido, fue en el reinado de Carlos III cuando, en el marco de un ambicioso proyecto para las rondas de la ciudad, se decidió embellecer los «prados de Madrid» y transformarlos en un exquisito paseo. El de Atocha –desde entonces Paseo del Prado– se ennobleció, de acuerdo al espíritu ilustrado del momento, con edificios destinados a la ciencia (Gabinete de Ciencias Naturales –hoy Museo del Prado–, Jardín Botánico y el cercano Observatorio Astronómico), todos ellos debidos al gran Villanueva; para el de San Jerónimo, Ventura Rodríguez concibió –en un programa iconográfico basado en fuentes monumentales– el Salón del

Prado; el Prado de Recoletos –lindante con las huertas de los conventos– continuó manteniendo su carácter tangencial.

Siguiendo la vaguada hacia el Norte, ya fuera del recinto urbano –en lo que es hoy la plaza de Emilio Castelar–, manaban las aguas («extremadísimas» por su claridad y frescor, según Cervantes) de la fuente Castellana. Aquí, para conmemorar la ascensión al trono de Isabel II, en 1833, levantó Javier de Mariátegui un célebre obelisco (hoy, como tantos otros monumentos madrileños, removido de su lugar) que remataba la prolongación del Prado de Recoletos llevada a cabo en aquellos años: una umbría y sugerente alameda, conocida en su momento como «Delicias de Isabel II» o –según más tarde prevalecería, nombrando el tramo a partir de Colón– «Paseo de la Fuente Castellana».

Aquel paseo estaba llamado a convertirse en el escenario privilegiado de la vida madrileña; entre el Obelisco y Recoletos, en un concurrido paseo de coches y jinetes, las clases acomodadas del Madrid romántico se daban al obligado ritual del ver y dejarse ver. Mantuvo por mucho tiempo –todo el período isabelino– su carácter bucólico y exterior a la ciudad, sin más edificaciones que algunas quintas. Las delicadas arquitecturas domésticas de aquel período –muy otras de las que llegarían inmediatamente después– proliferaban más abajo, en torno al soberbio palacio que el marqués de Salamanca –símbolo de la nueva burguesía– había levantado en el Paseo de Recoletos al mediar el siglo; aquí, frente al paseo elitista de la Castellana, se daba un paseo socialmente más heterogéneo, urbano, con «aquella espontánea originalidad» –como ya subrayara Mesonero Romanos– que le distinguía de otros grandes paseos extranjeros.

Entre el paseo urbano y la vía-parque

En 1851 se inauguraba el tendido ferroviario en Madrid; su primera estación fue la de Atocha, en el extremo sur del eje. La ciudad crecía y se hacía necesario planear su desarrollo; el arquitecto e ingeniero Carlos María de Castro presentó en 1857 su plan de ensanche: el eje de la Castellana dejaba de ser un paseo exterior –en algún tramo, *campestre*– y se incorporaba decididamente a la trama de la ciudad, como su columna vertebral. Aunque ya claramente entendible como vía de capital importancia para la estructuración de los nuevos barrios, no se le daba aún –inmerso en la nueva retícula– un explícito carácter de eje de crecimiento: valga apuntar que la carretera de Francia se establecía en paralelo –lo que es hoy Bravo Murillo– a partir del bivio de las calles de San Bernardo y Fuencarral. No obstante, en un plano posterior, el propio Castro propuso ya la prolongación de la Castellana; pero ésta aún no habría de llevarse a cabo.



El eje de la Castellana en el plan de ensanche de Castro (1857)

Con lo dispuesto por Castro quedaría, hasta bien entrado nuestro siglo, perfectamente marcada y acotada (desde Atocha a poco más arriba de la Fuente Castellana) la nueva y relevante posición urbana de este eje, incluso en el aspecto social: cuando confiere al flamante barrio que crea en torno a la Fuente Castellana el carácter de aristocrático y anuncia que «sería indudablemente bello por su aspecto y llenaría el vacío que hoy se nota en Madrid de habitaciones independientes para nuestra grandeza y altos funcionarios». No deja de ser curioso observar hasta qué punto la alta sociedad madrileña satisfizo puntualmente las expectativas de Castro: el Paseo de la Castellana, a partir de entonces, conoció una rápida proliferación de lujosos *hoteles* –esas «habitaciones independientes»– y palacetes, cuando no auténticos palacios; en ellos se expresaba un inequívoco gusto francés, siendo a menudo verdaderas arquitecturas de importación.

En el último tercio del siglo se materializó la apropiación de este eje por la ciudad, constituyendo un singular mirador de las arquitecturas del poder: rápidamente, junto a la muchedumbre de palacetes, se encumbraron a lo largo del mismo las grandes y enfáticas construcciones del período alfonsino; de manera especial en el Paseo del Prado y de Recoletos, con sus importantes edificios y elementos arquitectónicos del siglo XVIII, se hizo hincapié en conseguir, conjugando lo nuevo con lo antiguo, una espectacular zona monumental.

En el plazo de muy pocos años aparecieron los más elocuentes edificios, básicos en la imagen de Madrid; sólo entre 1891 y 1898 se terminaron de construir: los de las grandes instituciones financieras del Banco de España –de Eduardo Adaro– y de la Bolsa –de Enrique María Repullés–, ambos en el Salón del Prado, al que conferían sus formas clasicistas; el de la nueva estación de Atocha, de Alberto del Palacio, con su espléndida exhibición de arquitectura del hierro en la gran marquesina; el del palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales, de Jareño, de un neoclasicismo severo y de inspiración *schinkeliana,* en Colón; los eclécticos del Ministerio de Fomento y del Colegio Nacional de Ciegos, ambos de Velázquez Bosco y cada uno de ellos situado en un extremo del eje.

Poco después, en los primeros años del siglo XX, se conformó arquitectónicamente el ámbito del Salón del Prado, cuyas dos fuentes extremas habían sido desplazadas al centro de sus respectivas glorietas. En Cibeles, punto de encuentro de los dos ejes cardinales de la ciudad, la portentosa personalidad del arquitecto Antonio Palacios conseguía formalizar el enclave con la sólida presencia urbana de la Casa de Correos; su difícilmente clasificable arquitectura introducía, por otra parte, una arriesgada disonancia en ese ámbito clasicista. En el otro extremo –Neptuno–, que hasta la fecha sólo contaba con el palacio de Villahermosa

(de principios del XIX), los tres magníficos solares disponibles fueron ocupados uno por el edificio del conde de Bugallal –del propio Palacios– y los otros dos por los grandes hoteles de lujo Ritz y Palace, de importado estilo *francointernacional,* «como si el Prado –ha escrito Chueca Goitia– fuera el Paseo de los Ingleses, de Niza» (como quiera que fuere, ambos hoteles constituyeron en su derredor un ambiente cosmopolita –que se fue alimentando en los años de la Primera Guerra Mundial– hasta entonces desconocido en Madrid).

El gusto francés hizo furor en la aristocracia madrileña de la *Belle époque,* que había levantado en el Paseo de la Castellana y sus alrededores más y más palacetes de ese inconfundible estilo, muchas veces sustituyendo a otros, de corta vida, que se consideraban ya pasados de moda. Pero otras veces, lo que imperaba era la impronta del desastre del 98, que se dejaba ver en la querencia del esplendor perdido del Renacimiento español –el consabido «estilo Monterrey»–; por citar dos ejemplos de los que no se han demolido: el palacete Adcoh, de López Sallaberry y el palacio Bermejillo, de Laredo y Reynals, hoy sede del Defensor del Pueblo.

Estos y otros extremos estilísticos apuntaban también las casas de pisos de alquiler que, poco a poco, iban comiendo terreno a los palacetes rodeados de jardines y usurpando el original carácter de vía-parque del Paseo de la Castellana. De las primeras en edificarse fueron las que hacen esquina con Ortega y Gasset que, pareciendo querer respetar ese aire de calle-jardín se retranqueaban de la alineación con una verja; luego irían apareciendo magníficos y variopintos edificios residenciales (los del italianizante Fernando Arbós, los varios que levantó Palacios, etc.). El aire ecléctico de esta prolongada exposición de arquitecturas se alimentaba, conforme avanzaba el siglo, con las más dispares tendencias, que coexistían en cortés vecindad; para el diario *ABC,* por ejemplo, Aníbal González construyó en 1926 la falsa y *sevillana* fachada de los talleres, y Anasagasti, en estilo «Escuela de Chicago», levantó seis años más tarde las oficinas del mismo. No tardaría Zuazo en proyectar, con el ingeniero Torroja, la vanguardista experiencia en hormigón del desaparecido Frontón Recoletos; mientras tanto, en el extremo norte, en los altos del hipódromo que –desde finales de siglo– era el cierre del Paseo de la Castellana, florecía uno de los mejores momentos de la arquitectura madrileña en la juanramoniana «Colina de los Chopos»: la Residencia de Estudiantes.

Así, llegados los años treinta, el eje de la Castellana, con su amable movimiento de alineaciones y sus amenas arquitecturas, mantenía una privilegiada apariencia urbana, de reconocido rango entre las ciudades europeas. «La Castellana –dijo por entonces Gómez de la Serna– es un paseo para los que no tienen ninguna preocupación».

El crecimiento norte

Desde principios de siglo se acariciaba la idea de un nuevo plan de crecimiento para Madrid; pero no fue hasta el concurso del 29 cuando se cristalizó en un proyecto clave para el futuro de la ciudad: el que Zuazo, en colaboración con el alemán Hermann Jansen, propusiera con la prolongación del Paseo de la Castellana, más allá del hipódromo que hasta entonces la cerraba en fondo de saco; el nuevo eje, enlazando con la carretera de Francia, se convertía de hecho en la principal vía madrileña. Zuazo y Jansen, muy cercanos a las contemporáneas investigaciones centroeuropeas, pergeñaron su plan sobre la estructura residencial, tomando la vivienda como célula primordial en la constitución del tejido urbano.

Con el advenimiento en 1931 de la Segunda República, el gobierno de Azaña acogió la idea y puso la *primera piedra* de esta prolongación: la construcción del conjunto de los Nuevos Ministerios, en el espacio que dejaba libre el hipódromo; el encargo del proyecto recayó en el propio Zuazo. La obra, en que se involucraba muy particularmente el ministro Indalecio Prieto, revestía una descomunal magnitud: frente a lo que el monasterio de El Escorial había significado para la recién derogada monarquía, se trataba de construir El Escorial de la República; para ello Zuazo llevó a cabo una concienzuda investigación de la fábrica herreriana. El proyecto, limpiamente compuesto desde los principios clásicos, procuraba un claro valor ordenador de la nueva vía: citemos, por ejemplo, su empeño en construir en primer lugar (en previsión de que por *innecesaria* no se construyera más tarde) la larga arcada entre la Castellana y la *lonja* interior (hoy convertida en aparcamiento). El estallido de la Guerra Civil detuvo las obras, y tras ésta Zuazo fue separado de las mismas no respetándose enteramente su proyecto.

Tras la contienda, el nuevo régimen –aun con los pertinentes cambios– hizo suya la voluntad de llevar a cabo y desarrollar esta prolongación: la nueva «avenida del Generalísimo», incorporada a una de las tres simbólicas entradas a la ciudad que a la sazón se habían propuesto. En el plan de Pedro Bidagor, de 1941, consta el interés del nuevo orden por este eje, explícitamente indicativo de la capitalidad del Estado; rechazando el trazado serpenteante –ajustado a la vaguada– que se había seguido anteriormente, se trazó una gran avenida rectilínea, a modo de larga fachada que ocultaba los barrios obreros que quedaban a su izquierda. En este plan se introducía ya un germen que luego proliferaría: el establecimiento –a continuación de los Nuevos Ministerios– de un enorme centro comercial, impregnado en sus arquitecturas de cosméticos recursos *neoherrerianos* (en el extremo opuesto del análisis llevado a cabo por Zuazo): el futuro AZCA.

Es curioso recordar que cuando se aprobó definitivamente el plan, en 1946, la opinión pública no era consciente –como ha señalado el propio Bidagor– «de lo que representaba para la ciudad» ese nuevo sector. Nadie tenía confianza en su futuro comercial y los propietarios se retraían de invertir en aquellos terrenos; pero, conforme fue quedando patente la intención pública de apoyar el plan, esos mismos propietarios no tardaron en desprenderse de su displicencia: en la década siguiente, alentados por grandes empresas inmobiliarias, emprenderían una enorme actividad constructora, desatando poco después la consentida y galopante carrera de la especulación.

La Castellana, laboratorio de la arquitectura moderna

Aun dentro de la penuria de posguerra, en los años cuarenta se levantaron grandes edificios a lo largo del eje de la Castellana; todos ellos, dentro de una correcta y bien ajustada línea clasicista, nada *intempestiva* respecto a los criterios estilísticos del momento. El arquitecto que de modo más claro supo aunar esas exigencias formales con una pulcra razón constructiva, fue Luis Gutiérrez Soto; había sido, en los años de la República, el adalid de la arquitectura moderna y, tras la guerra, transformando con sorprendente versatilidad su lenguaje (inmediatamente entendido y asumido por la reforzada burguesía), llegó a constituir todo un fenómeno social; mediada la década terminó dos representativas obras en el Paseo de la Castellana: el conjunto del hotel Carlos III, en Colón, y el edificio de viviendas de la plaza del Doctor Marañón (plaza que adquiere su nombre por haber vivido, precisamente en ese edificio, esta ilustre figura).

En 1949 se marcó un punto y aparte con la construcción de la Casa Sindical, de Asís Cabrero; su lenguaje del ladrillo y su sinceridad estructural apuntaban nuevos modos. Este edificio es emblemático del nuevo régimen, y signo de cómo éste supo apropiarse del valor simbólico de la ya principal vía madrileña: la contundente presencia arquitectónica de Sindicatos se levanta frente por frente al Museo del Prado.

Al comenzar los cincuenta, rompiéndose el aislamiento de España con el exterior, reapareció en Madrid la arquitectura moderna. El magnífico edificio de la embajada de los EEUU introdujo programáticamente los valores del Movimiento Moderno; entre ellos, su falta de compromiso con la ciudad heredada: la enorme fachada sobre la plaza de Castelar (más imponente aún por situarse el edificio con entrada –a mucha mayor cota– por Serrano) vino a ser la primera señal de alarma para los que gustaban de la apacible escala de los palacetes en torno.

Lo «oficial» del cambio encontraba su natural expositor en el nuevo tramo del Paseo de la Castellana. En 1954, de acuerdo a los postulados



Torre del Banco de Bilbao, de Sáenz de Oíza, en el centro AZCA

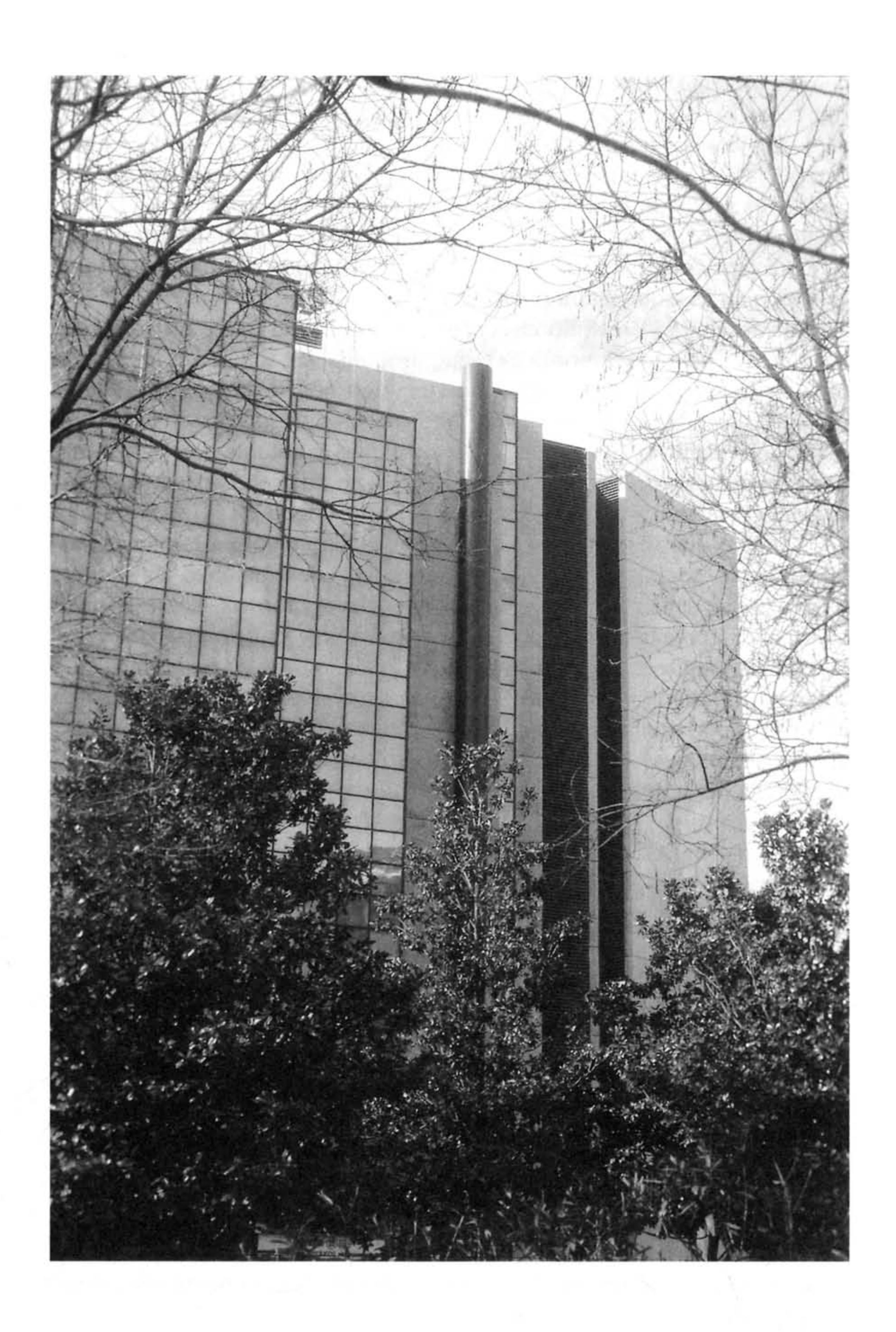
del Movimiento Moderno, se varió el plan Bidagor –no tanto en el espíritu como en la letra–: de la manzana cerrada se pasaba al bloque abierto, y frente a las formas que hundían sus raíces en la tradición española se optaba por el lenguaje internacional. Por otra parte, la administración promovió aquí significativos edificios «modernos»: el más característico, frente a los Nuevos Ministerios, la Escuela del Alto Estado Mayor del siempre ágil Gutiérrez Soto, con el que determinaba un nuevo punto de inflexión en la arquitectura madrileña.

También en 1954 se falló el concurso para el gran polígono comercial de AZCA, que ganó Antonio Perpiñá; proponía, de acuerdo a los principios urbanísticos de la cultura moderna, algo novedoso en el panorama español: una libre ordenación de volúmenes, con espacios *cívicos* entre ellos y circulaciones separadas para viandantes y automóviles. Algo más tarde, pero compartiendo ese mismo talante, se falló el resonante concurso para el aledaño Palacio de Exposiciones y Congresos.

El cambio que se estaba produciendo afectaba no sólo a la nueva Castellana, que se iba cuajando con despejo y desembarazo de nuevos modos en los edificios de viviendas; esas nuevas formas, acaso tratadas con mayor gravedad –pero con igual optimismo– iban insertándose, por excelentes arquitectos, entre los edificios tradicionales de los tramos consolidados. Gutiérrez Soto, una vez más, registraba la evolución producida al levantar, frente a su edificio en Doctor Marañón, la funcional y elegante torre que sería avanzadilla de los derroteros que el Paseo de la Castellana iba a tomar.

El desarrollismo económico de los años sesenta fue un período de amargor para la Castellana: a la fiebre especuladora se unió la sinrazón de un equipo municipal cuyo lema era el de dar al madrileño la sensación de que el Ayuntamiento era emprendedor, que tenía ideas e instrumentaba eficaces soluciones. Aduciendo mejoras en el creciente problema del tráfico, se tomaron importantes medidas conducentes a orillar el original carácter de *paseo* en pro del de vía rápida: cuantos menos semáforos, tanto mejor. En 1968 se procedió a la dura instalación del paso elevado entre Eduardo Dato y Juan Bravo (que borró del plano la paisajista «calle de la S», jalonada de pintorescos palacetes románticos y cuyo trazado sólo es hoy recordable en la esquina curva del edificio con que desembocaba en Serrano); en 1968, sobre todo, se llegó al formidable montaje del scalextric de Atocha, que llevaba un verdadero nudo de autopista a las puertas mismas del Museo del Prado: «un atentado urbanístico necesario y provisional, que desaparecerá cuando se traslade la estación ferroviaria de Atocha» –dijo el alcalde que lo inauguró–; duraría, para oprobio de Madrid, cerca de veinte años.

Con todo, el más irreversible de los *atentados urbanísticos* que sufrió entonces la Castellana –su cicatriz aún nos duele– fue la remodelación



Edificio de oficinas en la plaza de Emilio Castelar, de Carvajal

de la plaza de Colón: se demolió la Casa de la Moneda –obra notabilísima de Jareño, anterior a la Biblioteca Nacional–; se construyó en su lugar un aparcamiento y cochera de autobuses y un centro cultural, todo ello subterráneo, dejando en superficie un sonoro vacío cuyo *ajardinamiento* –lejos de entrever problemas urbanos– no es capaz de escapar de los estrictos términos gráficos en que se dibujó la planta; propiciando el trazado de vía rápida se apeó la estatua de Colón de su natural posición central en la plaza –se colocó de *pisapapeles* sobre una imposible bandeja– y se construyeron pasos subterráneos para que, una vez eliminados los semáforos, los viandantes pudieran cruzar de un lado a otro de la Castellana. Natural complemento de esta reforma fue la construcción de edificios de altura en los magníficos solares que flanquean la calle de Génova: uno de ellos sustituía al histórico palacio de Medinaceli, el otro –las torres de Colón, obra de Antonio Lamela– erigía un malabarismo mitad alarde de tecnología constructiva mitad ostentación prepotente del triunfo definitivo del especulador frente al planificador.

Pero, junto al lado oscuro de estas intervenciones urbanísticas en el tejido histórico, justo es celebrar uno de los momentos más brillantes de la arquitectura española; el *boom* económico propició una enorme actividad constructora, que posibilitó la presentación en sociedad de los maestros de la «primera generación moderna».

El eje de la Castellana ya había ganado la representatividad al eje tradicional de Madrid: la calle de Alcalá. Las grandes compañías financieras y comerciales buscaban su abrigo y, naturalmente, todas optaron por el marchamo del lenguaje moderno. En los primeros años sesenta ya se estaban levantado en pleno Paseo de la Castellana edificios tan representativos como la sede de IBM, de Miguel Fisac, que imbrica su siempre vanguardista experimentación formal con una atenta integración en la trama urbana; también, la torre de la compañía de seguros «La Unión y el Fénix», de Gutiérrez Soto: con su valor exento (deja en derredor un amplio espacio ajardinado), y acaso también con la riqueza de materiales y construcción, tiene un porte escultórico y noble, como bebiendo de las edificaciones que le habían precedido (reemplazaba al espléndido palacio de Montellano y éste, a su vez, al de Indo). En la prolongación de la Castellana –sin compromiso directo con la ciudad construida–, había terminado Asís Cabrero el edificio del diario *Arriba,* un volumen rotundo en el que –con algo de Mies van der Rohe– la estructura vista juega un puro, casi industrial, papel compositivo.

Más tarde, en los setenta, se disparó la tendencia: los grandes bancos, que abandonaban sus históricas sedes de la calle de Alcalá por el nuevo emplazamiento, buscaban ahora –en radical transformación de su imagen– las formas de máxima actualidad; el lenguaje de sus arquitecturas se advierte en su expresión epidérmica más clara y desafiante: el muro–cor-

tina. El mejor ejemplo: el pulular de rascacielos del centro AZCA. Los años del desarrollo habían hecho realidad la costosa empresa del centro comercial AZCA, ya prevista en el plan Bidagor; en el meollo de AZCA, a la postre, encontramos de todo: desde las más dignas arquitecturas –torre Windsor y edificio Trieste, ambos de Alas y Casariego– y alguno de los mejores logros de este siglo –el Banco de Bilbao, de Oíza– hasta los bastantes rascacielos que abonan eso que alguien ya ha espetado: la Castellana ha renunciado a ser un paseo europeo de primera para mirarse en una ciudad americana de tercera categoría; entre estos últimos rascacielos cabe incorporar el más reciente –y más alto de todos–: la Torre Picasso, de Yamasaki, *maqueta* –como uno es a tres– del World Trade Center que el célebre arquitecto acabara de construir en Nueva York.

Cuando esta nueva arquitectura ha de exhibirse en partes tan comprometidas como Recoletos y el Paseo del Prado, las respuestas son muy varias, pero todas ellas convergentes en demostrar un voluntarioso –a veces, forzado– uso del lenguaje moderno. La ampliación del Ministerio de Marina, de Rafael La Hoz, en el Paseo del Prado, acepta el arriesgado propósito de referirse al pétreo edificio preexistente con una superficie en cristal; el edificio bancario de Eleuterio Población, en Cibeles, sale menos airoso al intentar un formalismo que no resuelve su conexión con los edificios en torno; el Banco Pastor –del estudio Corrales y Molezún–, en Recoletos, alcanza una modélica conjunción del lenguaje moderno con la ponderada busca de integración en la trama urbana. Más arriba, en el Paseo de la Castellana, el edificio Bankunión –también de Corrales y Molezún– y las oficinas de la compañía Adriática –de Carvajal– son buenos ejemplos de una distendida pero sabia incorporación a la ciudad: el primero, edificado en lo que era la «calle de la S», con su ser exento y su habilísimo juego de escalas y matices, evoca de algún modo el poso de los palacetes que él mismo sustituye; el segundo, participando de esta misma habilidad e inscribiendo sus libres volúmenes de vidrio y hormigón a la curva de la glorieta de Castelar, se integra con rara perfección a las arquitecturas preexistentes.

El edificio Bankinter, de Rafael Moneo y Ramón Bescós, es estrictamente contemporáneo de los anteriores, pero su razón de ser es por entero distinta, en cuanto se fundamenta en el explícito cuidado a la forma de la ciudad: con el tratamiento de la pared de ladrillo recupera, frente al muro-cortina, el carácter masivo y permanente de la construcción (evocando algún aspecto formal la Casa Sindical de Cabrero); con el juego de volúmenes atiende al edificio medianero por un lado y, por el otro, al palacete de su mismo solar, al que respeta y por encima del cual se asoma con elegancia al Paseo. Terminado de construir en 1976, constituyó un verdadero hito en la evolución de la arquitectura contemporánea en Madrid.



Edificio Bankinter, de Moneo y Bescós

Por un antípoda camino al de la reflexión acerca de la ciudad en que se asientan, transcurrieron otras muchas realizaciones de aquellos tiempos; destaquemos dos: la «pirámide» de Lamela y esa otra suerte de *pirámide* invertida de La Caixa; la línea de alarde tecnológico que iniciaron tendría por merecido colofón, ya en nuestros días, el más difícil todavía de las torres KIO.

Gustos y disgustos de nuestros días

¿El momento presente de la Castellana? Quizá la brevedad de la perspectiva distorsione la imagen que percibimos y nos dibuje puntos borrosos que, en realidad, no lo sean tanto. Como quiera que fuere, frente a las últimas actuaciones recuperadoras de valores arquitectónicos y urbanos, no nos parecen pocas las intervenciones banalizantes y disgregadoras, que optan más por los vicios implícitos en la historia de la Castellana que por sus pasadas virtudes.

Por ponernos en los *extremos:* en los últimos años se han llevado a cabo dos importantísimas actuaciones en los polos de la plaza de Castilla y Atocha (ambos casos se han querido ver como *puertas* del eje, entradas simbólicas de la ciudad); ¿qué relación guardan entre sí?

El proyecto de Rafael Moneo para la reordenación de la estación de Atocha, amén de solucionar eficazmente un complejo programa de intercambio de transportes y de preservar el edificio existente, es muestra elocuente de cómo desde el sabio uso de la arquitectura se construye ciudad; no hay que insistir en la afortunada regeneración de tan privilegiada zona, eliminando el disparatado *scalextric* y poniendo en valor el espacio urbano circunstante.

Sin embargo, en la plaza de Castilla, la construcción de las torres inclinadas de la compañía kuwaití KIO –«Puerta de Europa», se ha dado en llamarlas– ha sido, sin entrar en otros aspectos, una oportunidad perdida para la ciudad: a nadie se le escapa que el valor ordenador de tan *esforzadas* construcciones brilla por su ausencia. La de siempre destartalada plaza de Castilla, coronilla de la Castellana, aconsejaba un plan más que una ocurrencia. El estudio de arquitectura de Phillip Johnson ha clavado este mal par de banderillas a Madrid.

En 1985 el nuevo Plan General de Madrid establecía una razonable salvaguardia del patrimonio edificado y ponía coto a los desmanes urbanísticos de décadas anteriores; no parece probable que puedan ya derribarse más palacios para construir nuevas torres: ¿está, entonces, terminada por fin la Castellana?

En los escasos solares disponibles han surgido a partir del 85, ajustándose a la letra del Plan General y en el influjo de la arquitectura post-

moderna, construcciones pretendidamente integradas en la forma urbana; pero, no tomando por ejemplo la lección magistral del Bankinter, han caído en un general encogimiento. En el edificio del estudio de Andrada Pfeiffer, en Recoletos, el buen hacer de los arquitectos soluciona eficazmente la esquina con la calle de Salustiano Olózaga, mediante referencias directas a los edificios de su manzana; no tan bien parados quedan los tres edificios que últimamente se han levantado en la plaza de Emilio Castelar. Ésta se ha visto recientemente transformada por completo: tras la irrupción de la embajada de los EEUU, la aparición prudente del edificio de Carvajal y enseguida, la exhibición desmedida de la *arquitectura de cristal* de una torre de oficinas de La Hoz, contaba aún –entrados los ochenta– con tres soberbios solares; éstos reclamaban un justo valor urbano: no ha dejado de ser decepcionante la –cuando menos– timorata conjunción de actuales modos constructivos con formas malamente prendidas del pasado que los tres, escrupulosamente, han seguido: por contra a la inmediata lección de Carvajal, otra oportunidad perdida. No todo es así; por citar una de las mejores y más recientes construcciones de la Castellana, el edificio Aresbank, de Gabriel Allende, se libra ya, situado más allá de la plaza de Castilla, de esas tensiones que parecen provocarse en nuestros días a la hora de intervenir en el tejido histórico.

Aparte de las construcciones de nueva planta hay un aspecto que no debiéramos dejar de apuntar. Frente a las recientes y concienzudas intervenciones de conservación y rehabilitación del patrimonio (la de Fernández Alba en el Jardín Botánico, la de Moneo en el palacio de Villahermosa para la instalación del Museo Thyssen, la de Carlos Puente en el palacio de Linares, etc.), en la Castellana –acaso por ser un escaparate– se vienen dando con frecuencia intervenciones de *travestismo:* ¿cómo, si no, calificar la *actualización* de fachadas?; ésta pone en peligro un patrimonio tan poco protegido como es el de la arquitectura contemporánea. Enfrente de los Nuevos Ministerios varias fachadas muy representativas de la arquitectura de los 60 han visto, de la noche a la mañana, cambiar su piel; en otros casos, aun es el propio arquitecto el que años más tarde corrige su obra: Lamela ha diseñado ahora una nueva fachada para sus torres de Colón, con el añadido de un pináculo *electrocutante* (quien lo vea sabrá por qué); también el estadio Bernabéu, construido en los años cuarenta por Muñoz Monasterio, vio ocultar indignamente su estructura vista con elementos *embellecedores,* para un mundial de fútbol (luego, a su vez, transformado por una ampliación). Mientras a la arquitectura vetusta de las precitadas casas en la esquina de Ortega y Gasset –hoy adquiridas por el Banco de Santander– se le vacía su interior y el arquitecto austríaco Hans Hollein lo colma de actualidad, las arqui-

tecturas contemporáneas –más funcionales por dentro– se destruyen por fuera.



A lo largo de los ocho kilómetros del eje de la Castellana muy diferentes arquitecturas coexisten entre sí, y unas sustituyen, con mayor o menor fortuna, a otras. El eminente carácter residencial que lo caracterizó se ha ido trocando en mercantil y su famoso paseo se ha desvirtuado por la «innoble prisa»; mejor que volver la cabeza atrás –aun sin perder la memoria– es mirar hacia delante: nos encontramos todavía ante un espacio urbano de primera magnitud, y sería deseable pararnos a ver cómo, por encima de las miopes miras, lo vamos a entregar a las generaciones venideras. Ahora mismo se está planteando, ni más ni menos, qué se va a hacer con el Museo del Prado.

Con sus distintos tramos ya consolidados arquitectónicamente, quizá sea en la calidad del espacio urbano donde debamos ahora concentrar nuestros esfuerzos (decimos esto con precaución: entiéndase que pedimos prioritariamente conservación –ya sabemos en qué consisten tantas obras de *mejoramiento* de plazas y jardines–). A pesar de los pesares, el espacio urbano del eje de la Castellana sigue siéndonos grato y, en determinados momentos, admirable; pero la continua erosión que produce el automóvil puede dar al traste con todo. Es necesario recuperar el Paseo para el viandante, devolver a éste la dignidad que pierde cada vez que obligatoriamente ha de bajar a un paso subterráneo, si quiere cruzar Cibeles o Colón (¿es oportuno aclarar que la solución no está en hacer un subterráneo para los coches?: mucho tememos algunos rumores sobre túneles y *pasarelas* en el Paseo del Prado); lo que hay que hacer es *templar* el tráfico, recuperar la cívica coexistencia entre el hombre y el automóvil: Madrid ya tiene bastantes vías de circunvalación como para tener que atravesarlo por este histórico, tan hermoso y ya bastante maltratado espacio urbano.

Lejos de intereses mezquinos y expectativas de *rentabilidad* cobrable a corto plazo, no estaría de más que recordáramos que su idea de partida, en tiempos de un monarca ilustrado, obedeció a una –difícilmente concebible en nuestros días– generosa intención.

Javier García-G. Mosteiro

El *boom* del sinfonismo español

Es reflejo fiel de nuestra idiosincrasia, me parece, el tema que voy a abordar a continuación. Y en todas sus distintas facetas. Pero vayamos por orden, aunque hayamos de retroceder un buen puñado de años para centrar la primera. Nuestro sinfonismo –y aludo a la existencia en nuestro país de orquestas sinfónicas, no a la aparición en él de obras de ese carácter firmadas por compositores españoles– nuestro así entendido sinfonismo, digo, tiene ciertos orígenes bastante lejanos. Lejanos y plagada su marcha de incertidumbre pero, por lo mismo, harto meritorios. Por citar dos de los ejemplos más antiguos y que, por cierto, tienen por protagonistas a dos de nuestras agrupaciones sinfónicas más relevantes hoy, comenzaré por el que, todo lo mediato que se quiera, lo es de la gloriosa singladura de noventa y tres años oficiales que tiene ya cumplidos la Orquesta Sinfónica de Madrid, apellidada hasta no hace mucho «Arbós», y en trance en estos momentos en que escribo de incertidumbre respecto a su futura titularidad del Teatro Real. Aludo a aquella serie de seis conciertos organizados por Francisco Asenjo Barbieri en el madrileño Teatro de la Zarzuela, para los que hubo de formar y preparar una orquesta de noventa y seis profesores y un coro de noventa y tres voces. Corría el año de 1859 y, como afirman Carlos Gómez Amat y Joaquín Turina Gómez en su muy completo libro *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia,* es poquísimo lo que se sabe de semejante aventura. Al parecer, no volvió a repetirse hasta pasados tres años, pero sin que tampoco en las sucesivas ocasiones recibiera nombre concreto alguno el conjunto orquestal constituido al efecto. Sí lo recibió, aunque de modo indirecto, desde que, tras muchos desvelos, Barbieri puso en marcha la Sociedad de Conciertos –nombre que adoptaría la propia agrupación sinfónica que los daba– con el que se celebró el 16 de abril de 1866, bajo su dirección, en el Teatro del Príncipe Alfonso. Tras treinta y siete años de vida, jalonados de momentos memorables, sobreviene la decadencia y, a no tardar, la disolución y la coincidente fundación en enero de 1904, por una gran mayoría de los músicos del conjunto anterior, de la Orquesta Sinfónica de Madrid de que hoy –todavía– disfrutamos.

El segundo precedente al que quiero referirme es todavía más remoto. Porque, en rigor, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, de próspera vida actual y en ascenso continuo desde que en 1980 se creara la fundación pública que atiende sus necesidades, trae causa de la Sociedad Filarmónica que constituyó en 1845 un grupo de músicos que no se encontraban ya cómodos bajo la férula catedralicia. No me invento nada. En la nota, que tengo a la vista, del programa general del XII Festival de Música de Canarias en la que se resumen los antecedentes y las vicisitudes de la orquesta grancanaria actual, se afirma sin ambages que «desde entonces ha existido de forma ininterrumpida, bajo el patrocinio de diversas organizaciones».



Pero abandonemos ya la prehistoria y, aunque nos dejemos en el tintero algún otro precedente, centrémonos en el examen secuencial de lo que ha ocurrido en el último medio siglo y un poco más, alrededor de nuestra disponibilidad de orquestas sinfónicas. O, dicho de otro modo, de la posibilidad de que los aficionados españoles oigan música sinfónica interpretada por conjuntos propios. Vamos, pues, a acotar cronológicamente la cuestión, situándola entre el año 1942, en que quedó definitivamente organizada la Orquesta Nacional, y hoy mismo. Medio siglo cumplido, como decía. Y muy nítidamente susceptible también de ser dividido en dos períodos diametralmente opuestos entre sí por razón de cuáles fueron y cuáles son, en cada uno, aquellas posibilidades. A saber: el que desde 1942 se extiende hasta la implantación, una vez aprobada la Constitución de 1978, del Estado de las Autonomías, y el que, desde esa implantación, llega hasta ahora mismo.

La Orquesta Nacional de España –hoy Orquesta y Coro Nacionales de España–, que en palabras escritas por Federico Sopeña en el prólogo del libro *40 años. Orquesta Nacional* de su miembro fundador Luis Alonso, «tuvo provisional realidad en la zona republicana» entre 1937 y 1939, se creó formalmente por OM de Educación de 10 de julio de 1940. Convocadas las oportunas oposiciones en mayo de 1941, se celebraron en marzo de 1942 y la nueva orquesta daba su primer concierto el 31 de ese mismo mes. Lo dirigió Pedro de Freitas Branco en el Teatro María Guerrero. Detallo un poco este nacimiento porque la criatura así alumbrada –de cuya titularidad se haría cargo pronto Bartolomé Pérez Casas– habría de ser durante muy amplio lapso la única agrupación sinfónica con vida plenamente asentada, organizativa, económica y artísticamente. Y aunque muy circunscritas sus actuaciones a la capital –fuera, casi sólo las veraniegas en los festivales de Granada y Santander, y en la Quincena Donostiarra– fue en realidad de todo lo que se dispuso en el país, por más de veinte años, en punto a conjuntos sinfónicos presentables.

Porque no fue hasta 1965 cuando el Ministerio de Información y Turismo creó la Orquesta Sinfónica de Radio-Televisión Española. Un conjunto al que, magistralmente formado y preparado por Igor Markevitch, supo enseguida darle réplica dignísima a la Nacional, con las titularidades, en los años que ahora se contemplan, de Antoni Ros Marbà, Enrique García Asensio y Odón Alonso, quien sustituyó al primero en 1968. Son estas dos –las de la Nacional (tras la de Pérez Casas, con la titularidad gloriosa de Argenta, y la seria, eficaz y dilatada de Frühbeck) y la de la Sinfónica de RTVE– las dos únicas excepciones eméritas del panorama sinfónico español en el período 1942-1977. Con los naturales altibajos artísticos, pero con muy destacados «haberes» y con existencias sólidamente consolidadas. No sería justo, sin embargo, desconocer que también hubo en esa nada corta etapa otras aportaciones meritorias al sinfonismo andante español de concierto. (Y puntualizo «de concierto», porque aunque no lo fuera en su trabajo prioritario, no es posible dejar sin citar a la Sinfónica del Liceu). Y así, debe al menos dejarse constancia aquí de la desigual lucha, heroica lucha que en Madrid libraron las viejas y desasistidas Sinfónica y Filarmónica con los conjuntos oficiales. Y, naturalmente, de la muy meritoria presencia de la Orquesta Municipal de Barcelona, creada en 1944 bajo la titularidad del inolvidable Eduardo Toldrá, y que tras más de veinte años de difíciles servicios, y ya desaparecido el *mestre,* se convirtió, con Ros Marbà de titular, en la Orquesta Ciudad de Barcelona; hoy, además, de Cataluña. Y de la Sinfónica de Bilbao, heredera de la Municipal fundada en 1922; de la Municipal de Valencia; de la Filarmónica de Sevilla, heredera, a su vez, de la Bética; de la tan benemérita Santa Cecilia, de Pamplona, tan cargada de historia... Las dificultades económicas, la carencia de apoyos, la falta también, ¿porqué no decirlo?, de auténticas aficiones, hicieron imposible unas trayectorias mínimamente firmes y asentadas. No haría falta contar lo que ocurrió con otros intentos habidos en varias de nuestras capitales de provincia: no pasaron de sus bien intencionados arranques, pese a las mejores voluntades.



Llegan por fin enhorabuena la democracia parlamentaria, la Constitución de 1978 y la puesta en marcha del Estado de las Autonomías. Y con éste el *boom* de las orquestas sinfónicas, razón y meollo, en buena medida, de este artículo. No actuó el último de esos hechos de nuestra historia reciente de modo automático en orden a la aparición súbita o la reafirmación de grupos orquestales sinfónicos, pero poco menos. Y casi sin bajas definitivas. En realidad, de desapariciones verdaderamente tristes, sólo me viene a la memoria la de la que fue durante tantos años

–brillantes en la anteguerra, lánguidos después– competencia de la Sinfónica «Arbós»: la Filarmónica madrileña que dirigiera Pérez Casas antes, y Sorozábal, Mendoza Lasalle y Odón Alonso, entre otros, luego. Se ha ido, en todo caso, con ella, una brillantísima etapa de nuestro pasado musical.

El crecimiento y las confirmaciones a partir de 1978 han sido, en cambio, espectaculares. En actitud muy, muy hispana, muchas de las comunidades autónomas en cuanto tales, y no pocas de nuestras capitales de provincia de las que no podían presumir de contar con gran orquesta sinfónica propia –tipo de conjunto al que, vuelvo a decirlo, circunscribo este trabajo–, se apresuraron a crearla. Y las que ya disponían de una, siquiera su actividad discurriera con muchas más penas que glorias, se aprestaron también a potenciarla. De suerte que un panorama en el que, como hemos podido comprobar, con dificultad podían llegar a contabilizarse, fuera de la Nacional y, desde 1965, de la de RTV dos o tres agrupaciones que merecieran de verdad aquel nombre, se convirtió en menos de diez años en otro en el que actúan con dignidad suma, y en algunos casos con brillantez máxima, bastantes más de veinte. No importó que tuvieran que seguir esperando la atención debida, y las consiguientes asignaciones económicas, las tan maltratadas enseñanzas musicales, sin las que ni a corto, ni a medio, ni a largo plazo pueden abrigarse esperanzas de disponer de instrumentistas nativos y de audiencias suficientes.

En cualquier caso, ahí siguen todas ellas. Vamos a enumerarlas para que se pueda advertir la gran riqueza –¿sobreabundancia?– de conjuntos sinfónicos de que disponemos, aun a riesgo de que se me escape alguno. Dejando aparte las tres grandes orquestas afincadas en Madrid y tan citadas ya –las estatales Nacional, a la que ha de añadirse ahora su homónima «Joven» creada en 1983, y de RTVE, y la administrada en régimen privado, y en forma excelente desde que se inició su nueva etapa en 1981, Sinfónica de Madrid–, he aquí la relación de las orquestas sinfónicas dependientes de gobiernos autónomos, cabildos, ayuntamientos, fundaciones, consorcios u otros organismos periféricos, con sus respectivas fechas de creación o la de sus antecedentes directos:

–Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (1845, con arranque de nueva etapa en 1980).

–Orquestra Sinfónica del Gran Teatre del Liceu (1847).

–Orquesta Pablo Sarasate, de Pamplona, denominada así desde 1993, fue fundada en 1879, dentro de la Sociedad de Conciertos Santa Cecilia.

–Orquesta Sinfónica de Bilbao (1922).

–Orquesta Sinfónica de Tenerife (1935).

–Orquesta del Principado de Asturias (1939, con nueva etapa desde 1991).

–Orquesta de Valencia (1943).

–Orquestra Ciutat de Barcelona i Nacional de Catalunya (1944, y hasta 1994 sólo Ciutat de Barcelona).
–Orquesta Sinfónica de Euskadi (1982).
–Orquesta de la Región de Murcia (1988).
–Orquesta Sinfónica del Vallés (1988).
–Orquesta de Cadaqués (1988).
–Orquesta Ciudad de Granada (1989).
–Orquesta Sinfónica de Baleares (1989).
–Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (1990).
–Orquesta Sinfónica Ciudad de Málaga (1990).
–Orquesta Sinfónica de Castilla y León (1991).
–Orquesta Sinfónica de Galicia (1991).
–Orquesta de Córdoba (1992).
–Real Filharmonia de Galicia (1995).
–Orquesta Joven de Andalucía (1995).



Una reflexión final, a modo de corolario. Pudiera inferirse de alguna de las expresiones que he utilizado hasta aquí –por ejemplo, la que hacía alusión a la prioridad que otorgan políticos y autoridades en general al deseo de poseer una orquesta sinfónica, sobre la conveniencia, y aun obligación, de atender como es debido la educación musical de base– que estoy en contra de que se haya preparado semejante despliegue de conjuntos sinfónicos. No. De ninguna manera. Algo es algo. Y siempre influirá positivamente tan nutrida presencia en la expansión del amor a la música, con mayúscula, y a que se forme mayor número de aficionados. Pero lo cierto es que, por otro lado, no puedo liberarme así como así del temor de que, como buenos españoles también, no sólo hayamos pasado por encima de otras necesidades de menor relumbrón inmediato para armar tan hermoso escaparate, sino que se haya montado éste sin los estudios serios sobre la demanda y la planificación rigurosa de costes que pudieran asegurar la permanencia sin sobresaltos continuos de tan brillante proyecto.

Me dirán que ahí sigue incólume en estos albores de 1997. Sí. Pero, ¿no empezarán un día de éstos los desánimos, los incumplimientos y las deserciones? De hecho, ya ha habido varias noticias relativas a que no en todos los lugares y sedes discurren las cosas con el desahogo deseado. Ojalá me equivoque y en todos ellos se llegue a alcanzar la equilibrada seguridad material, amén de la solvencia artística necesaria, con la que parece que navegan las agrupaciones canarias, las galaicas, la castellano-leonesa o la sevillana, pongo por ejemplos cimeros. Y que, en casos límite, se sepa hacer dejación de orgullos mal entendidos, firmar

conciertos y aun adoptar acuerdos de fusión que permitan una existencia larga y fructífera.

Ojalá me equivoque. Tengo que confesar que los temores se me multiplicaron al menos por tres, cuando estando en las reflexiones anteriores y en otras parecidas me eché a la vista, en la prensa diaria, la inquietante noticia de que las deudas de autonomías y ayuntamientos se han colocado, al terminar 1996, por encima de los ocho billones. Los datos son del Banco de España y, claro, parece que los integrantes del Consejo de Política Fiscal y Financiera se han puesto literalmente a temblar. Lógico. Pero por favor: que antes de tomar decisiones mediten y vean si es posible ir sacando el dinero preciso para paliar tales deudas de lugares que no sean, como siempre, ni los presupuestos musicales, ni los bolsillos de los pequeños contribuyentes.

Leopoldo Hontañón

BIBLIOTECA



Foto: José del Río Mons.

Crónica de la narrativa española

Los últimos meses del año pasado vivieron bajo el síndrome Eduardo Mendoza, que publicó *Una comedia ligera* (Seix Barral), matizado a un lado por la crudeza autodepredadora de las memorias de Jesús Pardo, *Autorretrato sin retoques* (Anagrama), y por el otro, por la agitación que despertó en dos articulistas de nota –el novelista Antonio Muñoz Molina y el crítico Ignacio Echevarría– la última y extensa novela de Rafael Chirbes, *La larga marcha* (Anagrama). Ha habido más motivos de interés –incluso de interés superior–, pero estos tres datos explican aún la persistencia de la posguerra en las letras españolas de ahora mismo y adicionalmente confirman la afición del intelectual español –sea periodista, sea psiquiatra, sea novelista– por el género de la memoria. Ahí cuenta la presencia continua desde hace varios años de Andrés Trapiello, que publica la quinta entrega de sus diarios, *Los caballeros del punto fijo* (Pre-Textos), mientras otro asiduo diarista, Miguel Sánchez-Ostiz, persigue fantasmas colectivos más recientes pero heredados de una forma de antifranquismo en otra novela, *La caja china* (Anagrama). Lo cual confirma la existencia de escritores de calidad efectiva y alguna vocación periférica.

¿Por qué está resultando tan complicado explicar con naturalidad que *Una comedia ligera* no es una gran novela ni, desde luego, superior a las dos obras hasta ahora más ambiciosas y fascinantes del autor, *El caso Savolta* y *La ciudad de los prodigios?* Si uno de los rasgos más visibles de la novela contemporánea en España en su plena conciencia de aclimatación europea, su conquistada aptitud para atraer y gustar a lectores que carecen de referencias sentimentales ligadas a nuestra historia reciente, no acaba de entenderse por qué no practicar también el ejercicio de distancia y elegancia que significa leer las novelas sin la convicción de que sus autores están ya en las historias de la literatura. Mendoza ha contado con oficio seguro una espiral pesadillesca en torno a un escritor de comedias populares –con equívocos, chistes gruesos, retruécanos y asesinatos inverosímiles–, situada en los años cuarenta y dominada enteramente por una mirada paródica y piadosa. Ni acentúa el punzón hiriente de la sátira –que no parece estar en la mano de Mendoza– ni desemboca todo ello en una nueva conciencia adquirida por el protagonista Prullàs en torno a la verdadera naturaleza del régimen en el que vive –y cuyo sostén social es la platea que suele aplaudir sus estrenos. Ni siquiera desemboca en la conciencia sobre la verdadera naturaleza de la literatura que practica: va poco más allá de un retrato en caricatura –y con páginas, muchas páginas excelentes– de la Barcelona

de los años cuarenta recorrida desde el Barrio Chino, pasando por la policía y llegando hasta la burguesía acomodada a la que pertenecen Prullàs y el muerto. Dato menor, mera contextualización propicia para un caso de sutileza literaria, pero que sintoniza con averiguaciones afines: *Muntaner, 38* (Debate), de J.A. Garriga Vela ha escogido un edificio de esa calle barcelonesa en la posguerra para reunir allí las penurias colectivas y las neurosis personales que cobijaron tantas fincas urbanas del Ensanche y fuera de él. Por ejemplo, en el Barrio Chino y sus inmediaciones, como acaba de relatar Maruja Torres en *Un calor tan cercano,* con pulso narrativo menos firme del que suele exhibir esta extraordinaria periodista en sus crónicas y reportajes. Antonio Soler ha ganado el premio Anagrama de este año con una novela, *Las bailarinas muertas,* con un excelente olfato para los detalles de atmósfera y clima. También aquí se trata de la Barcelona de la posguerra, tomada desde el ángulo de los cabarés y sus pobladores marginales, excéntricos, sentimentales y raros (incluidas las bailarinas). Toda la piedad que destilan esos retratos está también en la otra cara de la novela: el recuento de la vida de infancia del hermano pequeño del bailarín que ha ido a instalarse a Barcelona.

Los otros libros de esta nota disparan con bala a objetivos complementarios entre sí. Jesús Pardo ha sido durante muchos años corresponsal español en diversos países europeos y ha publicado diversas novelas (que no conozco). Entre algunos amigos y colegas se ha extendido la idea –cierta– de que este libro significa un punto de referencia seguramente indisputable para la densa tradición memorialística de los últimos veinte años. Lo es porque la cuña utilizada para desbrozar el camino recorrido –por dentro y por fuera– es inusualmente deformada. La afectación de las memorias suele estar instalada en la lealtad a los amigos, a la familia, al trabajo, a los conocidos célebres, a los conocidos menos célebres, a la propia personalidad forjada contra viento y marea, etc. La afectación de estas raras memorias está en lo contrario, y por ello resplandecen de manera brillante y angustiosa. Son el patito feo de la memoria reciente y ese ha sido su desafío de autenticidad: descubrir lo que uno no quiere saber de sí mismo y los demás, y decirlo. No hay protesta, denuncia ni ira frente a tanta mezquindad conocida y ejercida: hay constatación y registro, quizás alguna melancolía por ser las cosas como fueron, vistas desde dentro del régimen.

Por otra parte, los retratos de escritores y del funcionamiento del periodismo real son una verdadera lección sobre el deterioro propio y ajeno. Se acentúa la vena grotesca con la mayoría de ellos, se absuelve a alguno prematuramente fallecido (y escritor de interés menor al de muchos a los que maltrata, Carlos Salomón), pero se reconstruye así una atmósfera contagiosa y mugrienta. Todo ello invita a reflexionar sobre la pacífica evocación de los mismos

años y los mismos personajes por parte de otros memorialistas menos convencidos del valor higiénico de esa mirada depredadora y cruel.

Las interioridades del franquismo duro, su lenta cocción doméstica (y la referencia a ella) no son raros en la literatura reciente, pero Chirbes tuvo dos aportaciones de mucho valor a ese empeño. Con *La buena letra* (Debate) y con *Los disparos del cazador* (Anagrama) compuso dos cuadernos narrativos que detenían la respiración desde la conciencia de que la literatura logra traspasar las condiciones locales o materiales y abre la inteligencia sentimental a la cotidianeidad verídica y absurda de unas vidas rotas o maltratadas (en Cuenca, Guadalajara, Barcelona o Valencia). La primera parte de *La larga marcha* regresa a ese mundo y nos cuenta con eficacia literaria y fuerza narrativa inequívoca la guerra y la inmediata posguerra vivida por personas de medios profesionales y sociales muy distintos, ganasen o perdiesen. Su segunda parte cede literariamente porque aborda lo que va convirtiéndose en un reto mayor, el relato de la fascinación ideológica y radical en los años sesenta de quienes descienden de aquellas biografías con guerra de por medio. El activismo estudiantil, las nuevas relaciones personales, la literatura de partido, la clandestinidad moral y sentimental nutren una segunda parte que no es tan satisfactoria como la primera pero en absoluto resulta obsoleta, desfasada o esclerótica.

¿Es posible que una forma de coquetería se convierta en la matriz más profunda de un género como el diario y en autores como Andrés Trapiello? La coquetería inteligente es una virtud rara y su elaboración requiere mucho mimo y sabiduría de oficio; se urde con anticipos y frustraciones, se alimenta de expectativas y sorpresas, frecuenta terrenos seguros para desmentirlos y seduce por la rareza imprevista de su voz fingida. Este quinto volumen es el más extenso y cada vez parece más cómodo Trapiello en el relato breve que no lo es, que es episodio de diario prolongado y bien contado, matizado y flexible. Destaco dos, para terminar. El relato de su encuentro con una desconocida –la fugacidad intensa de una relación humilde– y un tramo con mucha inicial enigmática y letra opaca, pero que cuenta una visita a Toledo con Pere Gimferrer y otro personaje. El lector se divertirá con resuelta franqueza.

Jordi Gracia

Lyotard revisa la postmodernidad

Aunque misceláneo, el libro de Jean-François Lyotard que se examina (*Moralidades posmodernas,*

traducción de Agustín Izquierdo, Tecnos, Madrid, 1997, 179 páginas) es un excelente ajuste de cuentas con la llamada filosofía de la posmodernidad, que él mismo contribuyó a inventar y divulgar. Tal revisión implica, naturalmente, una autorrevisión y, entonces, lo de *moralidad* debe entenderse en la doble acepción francesa de *moralité:* la calidad de lo moral (una teoría de las costumbres, en la línea fuerte del viejo moralismo francés del barroco) y la moraleja de la fábula. No hay pensamiento que no sea una autocrítica de la razón.

De paso, cabe enumerar algunas de las características de esta época que vivimos, astuta e ilógicamente adjetivada de posmoderna: el hombre, aunque se ponga siempre a la vanguardia del tiempo, como animal deseante que es (el deseo siempre habita *ya* el futuro) no puede sino existir en el tiempo actual y, en este sentido, no le cabe sino ser moderno. Otra cosa es el cuestionamiento o el franco ataque a la modernidad que observamos (y a veces padecemos) en estos años. Como dice Lyotard, hay quien se descontamina de modernidad como quien se cura de una infección. La modernidad fue, en el mejor de los sentidos, un cuento: el relato de la falta, la caída y la redención, cañamazo de la historia. Si quitamos de nuestros hombros este armazón narrativo, nos aliviamos de los errores pretéritos, pero nos quedamos sin historia, no podemos contar nada de nosotros mismos; estamos condenados al presente como instante absoluto, del cual no podemos salir y que nos vale de calabozo. El futuro, que ya no atesora ninguna esperanza, se convierte en un mero sistema de fechas abstractas.

Sin futuro y sin expectativas narrables, tampoco hay camino a seguir. Hemos despertado del ensueño de la historia (Heidegger) o de su pesadilla (como el personaje de Joyce) para entender que no hay caminos. La selva del tiempo sólo acepta algún claro del bosque, meramente casual, o un cortafuegos, meramente defensivo.

También se ha perdido la universalidad. El mercado de singularidades que se nos ofrece exalta las diferencias (étnicas, sexuales, de edad o de clase social) como diversidades estéticas. Hecho espectáculo, lo diferente se encamina al museo. Obra de arte sin sesgo moral, la humanidad se encuentra consigo misma en todos los teatros del mundo. Importan las maneras y no los objetos. Ni la naturaleza, ni el fundamento, ni el sistema. Un interés indiferente nos liga con las cosas, que ya no definen el afuera/adentro ni el centro/periferia, en la gran Megápolis precaria y confortable que ha devenido el mundo posmoderno.

Los críticos han dejado de ser marginados por el sistema, que los convoca para que colaboren con el perfeccionamiento del sistema mismo. La tolerancia integradora ha pacificado el debate intelectual, pero al precio de que pierda su radi-

calidad. El emblema de esta cultura, resto inerte de la civilización, es el arte gráfico, adherido totalmente a la circunstancia y que desaparece con ella. La mirada que se dirige al anuncio publicitario, el *spot* de televisión o el escaparate comercial, no tiene pausa, condición esencial de la contemplación estética, ese remirar que se conoció como placer estético y que hoy es apenas la fruición desatenta, el gozo insensible que Umberto Eco y otros han categorizado como típicos del abigarramiento de mensajes que sofoca nuestras ciudades.

Sabemos desde Aristóteles que el ser se dice de varias maneras y que la razón que no admite su propia diversidad tampoco es razonable. Pero una cosa es cuanto precede y otra el convertir lo diverso en absoluto, que es una estrategia para desposeerlo de ser y de razón. La dialéctica entre lo uno y lo múltiple –una de las incontables maneras de definir la historia– asegura ambos extremos. Radicalizar uno de ellos es acabar con el otro y, en la medida en que todo es lo que no es, también aniquilarse.

Este cuadro de situación posmoderno tiene un ámbito privilegiado: la política. Venimos de un tiempo (los años sesenta, digamos) en que dominó, en el discurso político, el tema de la emancipación: de los obreros, de las mujeres, de las razas y sexualidades despreciadas, de los pueblos dependientes, etc. Esta emancipación se propuso como alternativa al «sistema» (peligrosa palabra, tan fácil de convertir en abstracción inasible y celestial, por mor de su demonización).

Desaparecido el marxismo como bloque alternativo, el marxismo como último Gran Relato moderno, desaparece también con él su fantasmático sujeto, el proletariado revolucionario internacional. El famoso sistema incorpora a la alternativa y la convierte en alternancia, como incorpora a la emancipación y la traduce en crítica. En sentido estricto, no tenemos hoy política en su acepción tradicional (idearios que esbozan un futuro preferible) sino estrategias de gestión. La política clásica era la frontera pacífica con la guerra, que estaba en su fondo. La política actual prescinde asimismo de la clásica noción de guerra, pues ésta pasa a ser un operativo policial en gran escala (ejemplo máximo: la Guerra del Golfo).

Pero, como agudamente apunta Lyotard, la política es un arte de olvidar. No podemos asumir todo nuestro pasado, ni siquiera toda nuestra realidad presente. La función del político consiste en seleccionar ciertos elementos de la memoria colectiva (del olvido colectivo) y montar con ellos un relato verosímil que haga posible la vida en común. Olvidar es una de las condiciones esenciales que debe cumplir la imaginación. Por eso la política es, desde siempre, un arte, en la especie un *ars oblivionis*.

Frente a la política están las revoluciones, que tratan de olvidar radicalmente todo pasado: la sociedad, depurada de las manchas pre-

téritas, se encuentra por fin consigo misma y en condiciones de vivir su auténtica vida. En ello residen la grandeza y la consiguiente miseria de las revoluciones: el pasado vuelve, enmascarado por la amnesia, como regresa lo desplazado desde la preconsciencia, y sobreviene la restauración. Marca ineludible de cierta generación, tenemos el primer evento pseudorrevolucionario de la posmodernidad, el mayo del 68. No ha fracasado, opina Lyotard, porque no fue una revolución. El 68 vino a confirmar la vieja tesis racionalista ilustrada: lo deseable es imposible y vivimos en medio de una sociedad intratable, pero allí reside, por paradoja, la posibilidad de mejorarla, de ampliar el espacio de una sociabilidad humana que, como dice Kant, es esencialmente insociable.

Un punto clave en la revisión lyotardiana es la cuestión del humanismo. Los estructuralismos y corrientes aledañas han disparado contra el humanismo disolviendo la figura subjetiva humana en estructuras, campos de fuerza, tramas de signos, etc. Lyotard explica cómo se puede concebir a la especie humana como una forma especialmente compleja de organización de la energía, susceptible de ser reemplazada por otra que la supere. Nada indica que no sea (seamos) transitoria (transitorios). El hombre no tiene nada de heroico, salvo que sabe no serlo. En esto excede el esquema natural causa-efecto y se convierte en el animal abusivo, lujoso y hasta diríamos que superfluo, por excelencia, nunca mejor dicho: instaurando la excelencia humana, la dignidad humana. No se trata, pues, de entronizar al Hombre del humanismo neoclásico, como medida y centro de las cosas, sino de ahincarse en su diferencia específica y en la consciencia de tal diferencia. El hombre está determinado por el conflicto entre diferenciación y entropía (desorden, caos, indiferenciación), pero puede acceder a los espacios indeterminados de la vida, a la libertad. Y, además, es el único ser vivo que propende a la perfección, aún sabiéndola inalcanzable.

He aquí el umbral para intentar una reformulación humanista. En ese sentido, Lyotard recuerda, con especial oportunidad, que los hombres siempre han concebido la «otra vida», una vida secreta y auténtica, tierra de nadie donde por fin existe la identidad, donde ocurre el encuentro consigo mismo, el término de la escisión, la reconciliación del Yo y el Otro en el Uno.

El arte ha sido y puede seguir siendo el medio privilegiado para acceder a esta fantasía de vida definitiva y verdadera, en tanto el arte siempre señala que hay algo «más allá», algo más que lo dado, aunque sea abstracto y carezca de un contenido definible. Si se prefiere: lo trascendente. A través del tiempo, el arte suscribe sus obras con la marca del deseo insaciado, la bella imperfección y la utopía de la plenitud satisfecha. La vida secreta de la humanidad sube a la superficie de lo manifiesto y uni-

versal, gracias al arte. Por otra parte, en esta sociedad cuantificada donde todo se somete al consenso del mercado, el arte continúa exceptuándose. Ante él, todo consenso es inválido. Aunque responde siempre a ciertas circunstancias históricas, lo que en él hay de arte es transhistórico. Es lo que Lyotard denomina *gesto,* lo que lleva, en la música, a lo inaudible y en la pintura, a lo invisible.

La posmodernidad empieza, tal vez, con la decapitación del rey absoluto y la mudez de Dios, que se decreta muerto. Indirectamente, estos actos confirman que ya no hay Otro. El resultado es el doble nihilismo: el pasivo de la prescindencia y el activo del terrorismo.

Pero ¿ha callado Dios, desaparecido el Otro, todo es absolutamente relativo? El arte desmiente la ausencia del Otro, en su afirmación instantánea de lo absoluto. El arte, cuando insiste en serlo –y la insistencia es su vida– señala la radical otredad de lo que vivimos, la dialéctica entre el uno que creemos ser y el otro que no es, para buscar el ser que tal vez seamos o podamos ser.

Toda civilización es mortal, pero no todas lo saben. La posmodernidad se incardina en ese momento en que Occidente advierte su propia mortalidad y funda el museo, es decir la institución de lo inmortal. La posmodernidad estetiza la vida y la filosofía que la piensa, haciendo de toda la Ciudad un museo viviente. Recuperar las distancias, la memoria museificada que nos habilita para narrarnos, la busca insaciable de la vida secreta, la reiteración de la diferencia humana, no sólo sirve para criticar nuestra condición posmoderna, sino que también nos evade de un peligro mayor: el nihilismo activo del terror y su compensación por la desaparición del sujeto en la ortodoxia, como una mera pieza en la maquinaria de la institución.

B.M.

Dos poetas

Pequeños juegos para la muerte[1]

Aunque pudiera muy bien parecerlo, no es extraño el súbito descubrimiento en estos últimos años de ciertos escritores que, bajo impulsos parejos, se acogieron al silencio como salvaguarda o refugio final. Tal fue el caso de Basilio Fernández y Luis Álvarez Piñer, ambos alumnos de Gerardo Diego durante la estancia del poeta en Gijón, quienes, al término de la Gue-

[1] *Luis Sáenz de la Calzada,* Pequeñas cosas para el agua, *Ave del Paraíso, Madrid, 1996, 130 págs.*

rra Civil, entraron en un mutismo que sólo cedió con la muerte, en un caso, y en el otro con lentas y pudorosas concesiones. Tal es el ejemplo, asimismo, del leonés Luis Sáenz de la Calzada, de quien nos llega ahora con carácter póstumo un poemario concluso y aparentemente aislado en el tiempo. No es extraña, repito, sino más bien lógica e inevitable, esta aparición de su obra inédita, como inevitable es que dicha obra se engaste en el linaje de la palabra poética. Existe toda una franja generacional, la de aquellos a quienes la Guerra Civil sorprendió en su veintena, que salió fracturada sin remedio de un conflicto que pocos pudieron asumir cabalmente. Estuvieron, quizá, entre los más perjudicados en un contexto que no admite la gradación en el dolor, pues la guerra los sorprendió en su paso a la edad adulta, provistos de una amplia formación que no halló cauce adecuado. Para muchos, educados en el espíritu de exaltación y vanguardia de los años treinta, la contienda supuso una grave crisis emocional, y la desaparición de gran parte de cuanto nutriera sus inquietudes. De ahí el pudor, el silencio, el diálogo mudo con la propia conciencia, el retiro a los cuartos abandonados del deseo. De ahí, también, la lucha con el poema, pues la palabra poética es descendencia y cercanía del silencio: única herramienta de que disponemos para hablar de aquello de lo que no se puede o no se quiere hablar, para nombrar, aun tangencialmente, lo que de otro modo sólo intuiríamos.

Como Basilio Fernández o Luis Álvarez Piñer, también representa Luis Sáenz de la Calzada un eslabón con la aventura creativa de la generación del 27, en este caso gracias a su estancia en la Residencia de Estudiantes y su amistad con Federico García Lorca. Producto de la Institución Libre de Enseñanza, supo aliar un talante humanista con su gusto por la vanguardia artística de entreguerras, que si en pintura le llevó a los predios del surrealismo, en el poema aparece como articulación de un eclecticismo basado en los hallazgos del creacionismo y el ultraísmo. Ello le distancia radicalmente de los afanes garcilasistas de parte de su generación, y lo aproxima, con salvedades que exploraremos, a los dos alumnos de Diego, en un intento por dotar de preocupaciones existenciales y metafísicas a una poesía basada en el juego y la exploración lingüísticas. Los resultados de este esfuerzo, que tiene raíz y expresión plena en los poemas de Larrea y Vallejo, son fáciles de encontrar en las páginas de Piñer y Fernández correspondientes a la inmediata posguerra. Los encontramos también en el libro de Sáenz de la Calzada, pero con matices propios que hacen de su lectura una experiencia sensiblemente más satisfactoria.

Pequeñas cosas para el agua fue redactado, como se indica en las páginas preliminares, a lo largo de 1952, y finalizado en enero del año siguiente. Se halla compuesto por 75 poemas, divididos en tres

secciones de 25, 20 y 30 poemas cada una, y viene acompañado de un apéndice con dos breves textos que el autor pensaba utilizar originalmente como prólogos o poéticas. Hay, pues, una clara preocupación en el autor por señalar el parentesco entre los diferentes poemas y subrayar su evidente unidad tonal e ideológica, que la lectura más superficial no puede sino ratificar.

Los propios subtítulos de las secciones: «Relatos», «Sucesos» y «Diálogos», apuntan con claridad a la base o excipiente del texto, que es fundamentalmente narrativo y dramático. En efecto, los poemas se articulan como breves historias o intercambios donde diversos personajes conforman un teatro de límites difusos y a veces contradictorios. Dos personajes destacan con particular nitidez: *la mujer* (pequeña o de cara alta, de párpados pesados o de cabello suelto) y *el niño muerto,* cuyas múltiples reencarnaciones (niño blanco, niño que murió de noche, niño enfermo, etc.) van y vienen continuamente por las páginas del libro, confirmando la incapacidad de aquellos que le rodean por mantenerle con vida. Ni la madre, ni los doctores, ni el profesor, logran que el niño deje de ser nunca ese recién nacido que «debajo de una piedra vuelta azul por la luna... mamaba un poco de nitrógeno/ puesto a secar al sol», como se le describe en «Historia triste», donde los ecos de «Mujer con alcuza» de Dámaso Alonso («Esa mujer pequeña,/que atraviesa la calle del revés/ tan pequeña como un cacho de pájaro») se diluyen en un paisaje de onirismo mironiano que amortigua en parte el horror connatural al relato. Esto parece más evidente en los poemas breves, donde el aparente tremendismo de la anécdota encuentra alivio en la imaginería y la ordenación gráfica de los elementos:

> Que venga ese buey torvo que
> apacienta en la calle
> con su lengua de hormigas,
> con sus ojos de pez
> y su piel de zapato,
> que yo le echaré un dedo para que
> se alimente
> y un poco de la arteria femoral
> que fue del niño que murió de noche,
> y que no tiene tumba
> porque el alcalde prohibió los
> huecos.

De ahí su proximidad y su distancia a un tiempo del tono rehumanizador de la época, practicado por los poetas de la revista leonesa *Espadaña.* Los poemas son relatos o breves instantes de diálogo que no evitan el horror o el absurdo, pero que se insertan en un paisaje onírico fuertemente visualizable donde conviven el humor y formas de extraña belleza; el lenguaje tiene de ultraísta su fascinación por el mundo del progreso científico, pero trasciende su carácter de mero decorado para cargarse de subjetividad y ambigüedad irónica; el tejido narrativo-dramático se desarrolla sobre patrones métricos reconocibles (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos) que lo sujetan

y adensan; y, finalmente, el verso no elude el hipérbaton ni la elipsis sintáctica en su intento por ser fiel al ritmo marcado.

Afirma Antonio Gamoneda en su iluminador aunque quizás algo escueto prólogo que «de ninguna manera me parece éste un poemario aislado y ocasional [...] La potenciación rítmica de la palabra no... se obtiene de la mañana a la tarde; la intuición compositiva, tampoco». El lector no puede sino estar de acuerdo con esta apreciación. Sin embargo, se dan en el libro algunas claves que sugieren que el acercamiento de Sáenz de la Calzada a la palabra poética fue, cuando menos, ambivalente. Algo así parecen querer decir los dos poemas de salutación y despedida con que se abre y cierra el libro. En evidente clave lorquiana («Forastero, cúbrete de luna/ y deja en sitio claro tu caballo», se lee en el primero), estos poemas anuncian la visita de una palabra extranjera que fija, en un mismo impulso, «vivencias inconscientes, restos de sueño, digestiones difíciles, impresiones cenestésicas, [...] lo sucio, los recortes inservibles, los residuos molestos». La visita es corta y dura lo que la noche: «Forastero, tenemos amistad,/ y ya puedes marcharte a otro horizonte./ Que el sol de la mañana te acompañe/ al escalar el corazón del mar». Bien por su propia naturaleza, bien por deseo expreso del poeta, la palabra del poema es fugaz y surge de un trasmundo lunar que exige frecuentación o cultivo prudente.

La casa de la lumbre[2]

La sumisión de los árboles, último poemario hasta la fecha de Tomás Salvador González (Zamora, 1952), toma su nombre de una hermosa cita de John Berger que precede y parece cifrar el peculiar movimiento de estos poemas: «Caía una lluvia fina; los árboles estaban totalmente quietos. Y recuerdo que, según conducía por aquellas cerradas curvas, iba pensando que, si fuera capaz de definir o comprender la naturaleza de la sumisión de los árboles, podría aprender algo más sobre el cuerpo humano, al menos sobre el cuerpo que se ama». En otras palabras, el conocimiento o su búsqueda se define aquí como afinación, como cercanía progresiva a un núcleo iluminador que puede ser cercado, despojado de sus disfraces sin más ayuda que la interrogación. Por otro lado, se afirma el valor de la analogía: comprender los árboles es comprender el cuerpo que se ama, pero dicha comprensión no es posible si su objeto no habita previamente en nosotros: fuera y dentro son una misma sustancia. Así pues, los poemas de *La sumisión de los árboles* se presentan como eslabones en un proceso infatigable de aprendizaje que trata de extraer la médula de sentido de cuanto les rodea y permite su existencia: memoria y deseo, tacto y mirada, sueño y presentimiento.

[2] *Tomás Salvador González,* La sumisión de los árboles, *Ave del Paraíso, Madrid, 1996, 77 págs.*

Dicho proceso de afinación queda explicitado en la misma organización del texto en cuatro secciones de extensión variable, que en realidad son tres más una sección introductoria, «Aleda», que funciona como ensayo o presentación del material: los subtítulos de las restantes, «La que arde», «Las casas», «La casa de la lumbre» muestran su evidente parentesco y apuntan a una concepción acumulativa del conocimiento: un trayecto que parte del amor y la memoria y cuyo destino es el lugar del enigma, esa «casa de la lumbre» donde quizás lleguemos a saber más de nosotros mismos o, lo que es igual, de lo que amamos.

Ya el poema inicial de «Aleda» se abre y se cierra con dos interrogantes que fijan con precisión el rumbo: «¿Quién despertará con las palabras de los mudos?»; «¿quién de nosotros vela la voz del escondido?». Preguntas que resuenan una y otra vez en estas páginas, como un modo de aguzar la percepción, y que sólo adquieren respuesta cabal en sus versos finales:

... basta una puerta,
y el muro calcinado
se vuelve sombra y fuente,
se mecen chopos
en el silencio nuestro,
los animales,
los pájaros
y el caballo que estacan en el prado
se escapan,
y a dormir se echan
en el silencio nuestro.

El trayecto, desde la elipsis y los ritmos marcados de «Aleda» al paseo suelto, demorado de los mejores poemas de «La casa de la lumbre», dan muestras de una progresiva simplificación lingüística, que corre pareja a una potenciación de ciertos motivos y usos sintácticos. Sobre un tejido fuertemente narrativo, que en ocasiones coquetea incluso con la canción (como en «La puerta siempre estaba abierta ...») Tomás Salvador hace despuntar leves instantes de iluminación, señales de reconocimiento que imantan la lectura. Vienen sin glosa ni comentario, irreductibles, rotundas: «La delicadeza se aprende/ en las heridas. La pelusa/ que ha dejado el apósito,/ la raya fina de la cicatriz/ son signos de quien reflexiona/ alrededor de un lago/ y sin embargo clara consecuencia en la piel». Esta técnica sobresale con especial maestría en el acaso mejor y más ambicioso poema del libro, «Una pizarra muda», donde mirada y reflexión se entrecruzan al hilo de un paisaje devorado por el fuego; aquí los ojos delimitan su campo con una precisión no exenta de extraordinaria subjetividad:

Me adentré hasta un árbol,
el único que se mantenía erguido.
Era puro carbón,
de una negrura quebradiza
que parecía brotar de la tierra.
Ni siquiera me atreví a tocarlo.
En las grietas de la corteza
crecían hongos blanquecinos,
exquisitas y ácidas láminas
extendiéndose vivas
como una nueva piel.

El narrador descubre entonces que «todo se vuelve signo nues-

tro,/ incluso en este incendio/ que se resistía intacto y sordo en mi memoria». Regresa el principio de analogía, y la reflexión se mueve entre el incendio y quien escribe del incendio, en una doble búsqueda de sentido que afecta también al que lee y contempla el incendio con los ojos del poema: «Quien observa/ incapaz de ver, quien se adentra/ con el presentimiento del sentido,/ pero sin poder apresar un significado,/ en realidad atraviesa su casa». La imagen final («un árbol/ los despojos de un árbol/ que se salvó quemándose») vale también como reflejo de un poema que desgrana sus pocas certezas con lentitud, deteniéndose en sus silencios y claroscuros, registrando el rumor de cuantas palabras dudan de su trayecto.

La sumisión de los árboles es, pues, un relato hecho de otros dos: el de la memoria y el de los sentidos. No se excluyen ni se confunden por entero. Si en los poemas de «Las casas» la memoria se ofrece como materia plástica de elaboración y reflexión, en los de «Aleda» los sentidos juegan al extravío y la sinestesia, reflejados en un lenguaje de súbitas superposiciones y elipsis. En todos ellos, sin embargo, late una intensa mezcla de pudor y extrañamiento, que es su marca más propia, no ajena a ese nido de púas que, en una de las mejores páginas de este libro espléndido, ofrece a la pasionaria «un lugar inaccesible/ para sus frutos silenciosos».

Jordi Doce

América en los libros

El origen del mundo, *Jorge Edwards, Barcelona, Tusquets Editores, 1996, 166 págs.*

El origen del mundo, la tela de Gustave Courbet pintada entre 1865 y 1866 y expuesta por primera vez en el Musée d'Orsay en 1995, después de haber permanecido oculta durante más de 135 años, se ha convertido en materia literaria, por su rocambolesca historia. El cuadro que mencionamos, con todas las reflexiones que ha suscitado, desde las especulaciones de Lacan sobre el deseo, hasta las relaciones entre la pintura y la literatura, sirven de *Leitmotiv* a la última novela del escritor chileno Jorge Edwards.

Situada en París, la historia nos presenta el perfil ya conocido del intelectual latinoamericano de mayo del 68. No vemos nada nuevo en el retrato de Felipe Díaz, un personaje que parece escapar de las novelas de Bryce Echenique. De filiación comunista, de «buena familia», sin renunciar a la arrogancia de los hijos de su clase, casado con una chilena burguesa, divorciado y vuelto a casar con una francesa, distanciándose antes que muchos del bloque soviético y del castris-

mo, para abandonar finalmente el partido, Felipe Díaz es el dandy bebedor y cínico cuya debilidad son las mujeres. Como corresponde a su condición, este personaje se va matando a grandes dosis de whisky, alternando la bebida con la lectura de Séneca, hasta que su amigo Patricio Illanes lo encuentra muerto en su apartamento, ya cerca de los sesenta años, cuando había tomado conciencia de la inutilidad de su existencia y de la banalidad de todos los discursos salvadores que justificaron la estancia en París de unos cuantos militantes de la izquierda latinoamericana.

La postura de Díaz nos parece más coherente que la de Illanes en su radicalidad, en su conciencia de la decadencia y en su inevitable camino hacia la autodestrucción, consecuencia de una lúcida mirada sobre el presente, que podemos apreciar en afirmaciones como ésta: «Lo que más me jode es que la decadencia mía coincide con la decadencia de todo, de las ciudades que hemos amado, de las culturas que hemos admirado».

Efectivamente, el cuadro de Courbet expuesto en el Musée d'Orsay, espacio que captura la mirada de Patricio, ejerce tal atracción sobre él que lo empuja al vacío. El narrador explica sus celos repentinos porque ha visto en casa de Díaz la fotografía de una mujer desnuda en idéntica postura a la del cuadro y se le ocurre que la modelo de la foto es su esposa Silvia.

Lo que podría ser una aguda y punzante reflexión sobre el acto de mirar, como erección del ojo, se convierte en una trivial historia de celos. La postura de Patricio Illanes, un médico también mayor, disciplinado y felizmente casado con Silvia, mucho más joven que él, nos resulta patética no sólo por las vagas sospechas que alimentan los celos, sino por la superficialidad con que asume las relaciones con las mujeres. Pero este amor crepuscular que oscila entre la puerilidad y el ridículo, se justifica en tanto nos permite acceder al mundo de Díaz, estereotipo de un personaje envidiado y amado por el narrador.

Huachos rojos, *Carlos Meneses, Lima, Editorial Barro Pensativo, 1995, 63 págs.*

En la pobreza de una barriada de Lima se vive la ilusión de la riqueza en un breve lapso que no sobrepasa las doce horas, en las que ocurren los hechos narrados desde el momento en que Anselmo se entera de que ha ganado la lotería hasta que es asesinado por un compañero de trabajo envidioso de su suerte.

Esta *nouvelle* del escritor peruano Carlos Meneses recoge los elementos del género policiaco y nos presenta una historia en la que la intriga nos va llevando por un laberinto que tiene su punto de partida en un barrio miserable y que salta hasta el interior de una casa aristocrática de donde sale la cocinera gritando: «¡Soy rica, carajo!»,

mientras dispara cohetes y entona la canción *Somos Libres.* Pero antes de enterarnos de los trágicos sucesos narrados por un periodista en un diario sensacionalista, debemos pasar por el bar de la Plaza Manco Capac donde una muchacha ilusionada sueña con atrapar a su príncipe azul; también por Mata Mula y la Pera del Amor, donde ese sueño se quiebra sin que nadie pueda percatarse de ello; hasta que acabamos en El Misti, sórdido lugar en el que la muerte cubre de sangre los billetes de la suerte y se lleva los sueños de aquéllos que por su condición están condenados a permanecer en la periferia.

La historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar, *Luis Sepúlveda Ovalle, Tusquets, Barcelona, 1996, 138 págs.*

El autor de este entrañable relato dirigido a jóvenes de 8 a 88 años prometió un día a sus hijos escribir una historia sobre lo mal que los humanos tratamos nuestro entorno. Nacido en Chile, en 1949, Sepúlveda Ovalle alcanza un notable reconocimiento en Francia a raíz de la publicación de la novela *Un viejo que leía novelas de amor.* Posteriormente se editaron *Mundo del fin del mundo* y *Patagonia Express,* obras en las que el autor ensaya diferentes opciones narrativas.

Con este último relato el autor demuestra una vez más su habilidad para manejar una sustancia literaria con altas dosis de imaginación e ingenio y no pocas de ternura. La historia cuenta las aventuras de Zorbas, un gato «grande, negro y gordo» cuyo inquebrantable sentido del honor lo lleva a cumplir hasta el final la promesa que le hiciera a una gaviota moribunda, es decir, empollar el huevo, cuidar, criar al polluelo y enseñarle a volar. Para cumplir su cometido el gato debe pasar por una serie de peripecias y salvar unos cuantos obstáculos. En esta tarea es ayudado por sus amigos, gatos callejeros acostumbrados a hacer frente a la dura vida del puerto de Hamburgo, y por un humano, un poeta solitario que los conduce hasta el campanario de San Miguel donde la gaviota emprende el vuelo.

El viajero de Praga, *Javier Vásconez, Alfaguara, Madrid, 1996, 303 págs.*

Esta novela del escritor ecuatoriano Javier Vásconez (Quito, 1946) es el desolador recorrido de un emigrante voluntario, un médico checoslovaco que emprende un viaje sin retorno desde su infancia a orillas del Moldava, cuando iba con su padre por los pueblos, distribuyendo ungüentos, medicinas y tónicos capilares, hasta el año sesenta y siete cuando desemboca en una hostil ciudad del Ecuador que lo mira con desconfianza.

En *El viajero de Praga* la historia íntima de Kronz es narrada con extraña habilidad, mostrándonos su

naturaleza compleja. Se trata de un hombre distante e intangible que se abandona a las manos del destino. Las circunstancias lo empujan a Barcelona donde ha sido invitado a un congreso y allí se queda; no por elección personal –en tanto que ya había perdido la capacidad de desear y soñar–, sino porque siendo una rata de ciudad puede pasar desapercibido entre los cafés o confundirse con la multitud en el metro.

En un momento de su vida, la frontera entre su mundo interior y el exterior se desdibuja y empieza a vivir en la niebla del recuerdo, capturando imágenes del pasado y continuando ese viaje de ciudad en ciudad: Madrid, Barcelona, Londres, sin importarle dónde, consciente ya de que siempre habrá un camino, una plaza, otra ciudad, un lugar nuevo por descubrir y quizás otro continente. Lo importante para él es encontrar ese espacio donde instalar el recuerdo y reconstruir así su historia.

Es ésta una interesante reflexión sobre las relaciones del personaje con el espacio. Y lo es todavía más cuando su consistencia parece peligrar, cuando todo lo que pasa por sus manos escapa como agua entre los dedos y quizá ya no importa el «ser» tanto como el «estar».

Javier Vásconez también es autor de un libro de cuentos, *Ciudad lejana* (1983), y de otras dos novelas: *El hombre de la mirada oblicua* (1989) y de *Café Concert* (1994).

El templo de las mujeres, *Vlady Kociancich, Tusquets, Barcelona, 1996, 220 págs.*

Mistral, ilustradora de revistas de moda que alcanza un notable éxito, se encuentra en un hotel en París cuando un incidente cambia su vida aparentemente despreocupada y feliz. Como indica el título, se trata de una novela de tema femenino donde la protagonista, a fuerza de vivir de manera extraña, acaba sintiéndose extraña respecto a ella misma y a las otras mujeres de su familia; Mistral ha nacido en una casa sin padre, hecho que todas ellas asumen como una tragedia personal; y es de ese destino del que quiere escapar, viajando de ciudad en ciudad, distanciándose de una cadena de mujeres que, salvo su abuela Dodo, han muerto por amor.

Autora, entre otras novelas, de *La octava maravilla* (1982) y *Abisinia* (1985), Vlady Kociancich (Buenos Aires, 1941) obtuvo en España, en 1990, el Premio de Narrativa Gonzalo Torrente Ballester por el libro de cuentos *Todos los caminos*. En *El templo de las mujeres* la autora nos ofrece un relato con algunos rasgos propios de los géneros policiaco –con un suicidio y la investigación que le sucede– y de aventuras, con *suspense* que mantiene la atención del lector, gracias a una trama argumental que introduce personajes inesperados, llevándonos de ciudad en ciudad entre absurdas e intrigantes situaciones donde las fronteras entre

la realidad y el sueño se pueden presentar de manera ambigua.

Es ésta una irónica imagen de la felicidad con claras evocaciones míticas de *La Iliada* y *La Odisea*, y es precisamente en Grecia donde Mistral encuentra a Kostas, un personaje que, como su abuela, se convierte en uno de los nudos de la misma soga que es su incierto viaje, metáfora de una vida y síntesis de la novela.

Pablo Neruda, cinco ensayos, *Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni, 1996, 131 págs.*

En el presente volumen, Luis Sáinz de Medrano, catedrático de literatura hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, reúne cinco ensayos que estudian aspectos fundamentales de la obra poética de Neruda. *Sobre Neruda y los clásicos* examina la presencia de España y lo español, tanto en la vida como en la obra del Neruda, sus relaciones con la generación del 27 y sus influencias poéticas. *Madrid en el itinerario de Neruda* traza el itinerario del poeta desde su llegada a Madrid en 1934, en un momento en que la ciudad, como afirma el autor, «ofrecía un panorama intelectual ciertamente excepcional y aún había lugar en el pueblo para la esperanza». *Neruda crítico de la literatura hispanoamericana* no pretende dar la imagen de Neruda como crítico riguroso, sino abordar sus opiniones sobre la crítica y los críticos y señalar algunas contradicciones que jalonan y enriquecen su producción poética. *Prefiguración de Machu Pichu en «España en el corazón»* subraya, entre otras cosas, ciertos paralelismos entre *España en el corazón* y *Alturas de Machu Pichu*. Finalmente, *Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española e hispanoamericana* cuestiona y analiza los reparos a la obra del poeta, de José Bergamín, Mario Benedetti y Jorge Enrique Adoum, entre otros.

Como puede apreciarse, el conjunto de estos ensayos constituye un trabajo orgánico que contribuye a una mayor comprensión de la poética de Neruda en relación con los movimientos de vanguardia y la posvanguardia, aspectos que hasta ahora habían sido someramente aludidos por la crítica. Sáinz de Medrano, maestro de varias generaciones de estudiosos y apasionados de la literatura hispanoamericana en España, aporta una lectura sensible y rigurosa del poeta, propia de alguien que como el propio Neruda entiende que el acercamiento a la poesía no puede limitarse a desmenuzar una obra con frialdad analítica.

Los autonautas de la cosmopista, *Julio Cortázar y Carol Dunlop, Madrid, Alfaguara, Biblioteca Cortázar, 1996, 379 págs.*

Una tarde de mayo de 1982 Carol Dunlop y Julio Cortázar em-

prenden un viaje por la autopista del sur, desde París hacia Marsella. Como los antiguos navegantes, los viajeros llevan un detallado cuaderno de bitácora donde además del rumbo registran la flora y la fauna fantástica que descubren a su paso. Asimismo toman nota de las asechanzas y las más aterradoras amenazas: brujas, agentes secretos, etc. Nada más gratificantes que releer la obra de este clásico de la literatura hispanoamericana que fue capaz de crear para nosotros una realidad distinta y por esto mismo poderosa e inevitablemente atractiva.

Éste y otros 25 títulos, de los que también nos llegan obras como *Sesenta y dos modelo para armar* y *Deshoras,* constituyen la Biblioteca Cortázar que tan acertadamente reedita en España la editorial Alfaguara. Volver al inolvidable autor de *Rayuela* no sólo es placentero, sino necesario para celebrar esa interminable fiesta de la vida donde sueño y realidad se desdibujan en una prosa rica por su inigualable sentido del humor, tanto como por su desgarradora ternura.

Saide, *Octavio Escobar Giraldo, Ecoe Ediciones, Bogotá, 1995, 99 págs.*

De Colombia se ha dicho, y con razón, que es tierra de abundantes poetas y de escasos narradores. Salvo García Márquez, y quizás por su arrolladora presencia en el panorama nacional e internacional, los novelistas se debaten entre la tentación de imitarlo y la necesidad de superarlo. Son contados los ejemplos de autores colombianos que han alcanzado una resonancia internacional después de la publicación de *Cien años de soledad* –lo cual no quiere decir que se lean masivamente–. Unos de ellos ha sido Rafael Humberto Moreno Durán con su trilogía: *Juego de damas, Toque de Diana* y *Finale capriccioso con Madona.* También podemos señalar el bien merecido aunque tardío reconocimiento que ha recibido una novela tan acertada como *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa y el no menos notable éxito de Álvaro Mutis que a su condición de poeta añade la de autor de narraciones en las que los personajes son hijos directos de su mundo poético.

Lo cierto es que la exigua presencia de narradores se debe también en parte a la dificultad que han tenido los novelistas de entrar en comunicación con el público lector que les reprocha el convertir la novela en una demostración de su saber intelectual y en olvidarse de contar una historia convincente cuando no amena. Pero una nueva generación de narradores entre la que se encuentra Octavio Escobar Giraldo (Manizales, 1962) parece haber tomado conciencia de la situación y ha querido ensayar otras propuestas narrativas y recrear otros subgéneros. *Saide,* por ejemplo, es una *nouvelle* que toma elementos del género policiaco en su versión más clási-

ca, para construir una historia a ritmo de una película de acción en la que el lector puede revivir una complicada trama de sangre y droga que no lo mantiene indiferente, sino que lo obliga a participar del misterio que envuelve la muerte de una muchacha.

Saide, ganadora del Premio Nacional Crónica Negra Colombiana, 1995, reinventa la realidad del país a través de la obsesión de un hombre enamorado. No es ésta una obra que pretenda dar la respuesta definitiva a las razones del violento acontecer de una convulsa y desequilibrada realidad. Escobar Giraldo opta por una visión plural de las cosas desplazando su mirada hacia diferentes planos, tratando de descifrar el misterio que esconden los ojos de la inquietante hija de una emigrante libanés cuya belleza se ofrece como sacrificio en esa ceremonia de sangre que tiñe los distintos caminos de tantas y tan oscuras fuerzas negativas.

Con un lenguaje desnudo de toda retórica el autor imprime a la narración ritmo y musicalidad, alternando diálogos cortantes con noticias periodísticas y canciones populares, que aceleran o detienen el pulso de la narración, obedeciendo a las necesidades de la trama.

Consuelo Triviño

En América

Festival de cine indígena

Entre el 26 de febrero y el 7 de marzo de los corrientes tuvo lugar en la sede madrileña de la Agencia Española de Cooperación Internacional, una muestra del Quinto Festival de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas, celebrada en junio de 1996 en Bolivia, con la coordinación de Iván Sanjinés.

Coloquios y proyecciones exhibieron los materiales captados en las comunidades indígenas de Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Ecuador, Guatemala, México y Venezuela.En Madrid, la muestra cuenta con la coordinación de María Noguerol.

El V Festival de Cine y Vídeo Indígena sirvió para analizar el papel de los medios audiovisuales en el desarrollo socio-organizativo, cultural y económico de los pueblos indígenas. También fue el escenario de fundamentales experiencias de capacitación y entrenamiento de los indígenas en el manejo de estos medios. De igual forma, el Foro Internacional Indígena reunido en el marco de este evento sobre la integración de experiencias, decidió impulsar la constitución de una red continental de comunicaciones indígenas.

Agenda

El Premio Tirso de Molina

Como anualmente desde 1961 (con una interrupción entre 1965 y 1970), la Agencia Española de Cooperación otorgó los premios de teatro Tirso de Molina correspondientes a 1996. El jurado estuvo compuesto por María López Gómez, Enrique Llovet, José Martín, Juan Carlos Pérez de la Fuente y Gustavo Tambascio. El monto de la recompensa fue fijado en dos millones y medio de pesetas.

El premio resultó concedido *ex aequo* a Francisco Portes por *La trompeta de cristal veteado* y a Jerónimo López Mozo por *Ahlán.* Portes es sevillano y se ha desempeñado como actor y profesor de arte dramático. Entre sus publicaciones figuran libros de poesía y adaptaciones de obras teatrales clásicas. López Mozo, gerundense, ha escrito crítica teatral y cinematográfica, dictando conferencias y cursillos de dichas especialidades. Sus textos de teatro rondan el medio centenar, a los que cabe añadir su obra de ensayista y narrador.

El fondo de la maleta

Norbert Elias (1897-1990)

Quien sería uno de los historiadores y sociólogos importantes del siglo, sólo oyó hablar tardíamente de sociología a su maestro Karl Jaspers, paseando fuera de clase por un parque. Elias estudiaba filosofía y medicina, y la suerte y la curiosidad lo llevaron a ser obrero metalúrgico en Alemania y dependiente de tienda en el exilio de París.

Se descubrió historiador intrigado por el fenómeno de la risa. Su formación médica le permitía explicarse cómo los músculos faciales intervienen en el acto de reír, de modo involuntario, pero los números no cuadran cuando se advierte cómo se enseña a reír a los niños sin que sientan nada risible, por medio de un aprendizaje variable entre culturas.

Esta simple base (el hombre es un animal que excede la causalidad, es el hombre abierto de la sociología frente al hombre cerrado de la biología positivista) le vale para su escueta formulación teórica: la historia es el estudio de los cambios que se producen en los códigos por los cuales cada sociedad permite y prohibe declarar los afectos, que son inefables.

Frente a las dominantes filosofías del progreso, Elias propone la idea

de un cambio inespecífico. No hay progreso porque no hay sentido en la vida ni, por ello, objetivos preestablecidos y fijos. Hay alteración y crecimiento, pero no mejoría ni empeoramiento. Entre sus diversos lugares de enseñanza (Inglaterra, Holanda) figura Ghana. Allí, examinando aldeas y campus africanos, advirtió que una cultura más sencilla no es inferior a otra más complicada.

Así surgieron *El proceso de la civilización* y *La sociedad cortesana,* escritos en su exilio de Londres, al cual lo condujo la persecución nazi contra los judíos (su madre murió en Auschwitz, en fecha y circunstancias inciertas, en torno a 1941). El segundo de los mencionados libros echa luz sobre una de las «revoluciones sordas» de la modernidad: el desplazamiento de la nobleza territorial por la burocrática en la Francia barroca. Otro libro capital, *Estudios sobre los alemanes,* es un ajuste de cuentas con las tradiciones de la cultura alemana frente a la civilización europea occidental. Alemania: su país natal y su verdugo.

Treinta años de paciencia y postergación (había estrellas que ocupaban las candilejas: Snow y Popper) costaron a Elias llegar al éxito. Su larga vida se concentró en una vejez halagada por los premios, las traducciones, los honores universitarios. El lector en español dispone de casi todos sus libros: el ensayo sobre Mozart, *¿Qué es la sociología?, La sociedad de los individuos,* etc.

Queda diseñada, en su centenario, una imagen utópica de la sociedad humana formulada por Elias: tras la muerte de Dios y la extinción de las religiones, un mundo sin padres ni madres apoyados en figuras celestiales. Un mundo de hombres libres, recién nacidos. Hombres sin historia, como los utopianos. Entonces ¿para qué investigar el pasado? La obra de Elias, como la de todo escritor inteligente, responde con la paradoja a la utopía.

El doble fondo

Cervantes y los muchos libros

En abril libros mil, podríamos decir cambiando algo el refrán; o mejor: los mil y un libros. Ese uno final equivale a los días que se le suman a ciertas condenas: no son días, son la posibilidad infinita. Pero la condena de los libros es una liberación: la entrada es salida. El espacio cerrado del libro y su proliferación, la biblioteca, es el acceso a un vasto mundo, a la vastedad del mundo. Desde los inicios de nuestra cultura, desde la griega y la judaica-cristiana un poco después, los libros no fueron vistos del todo satisfactoriamente. Platón, a pesar de que los escribió (a diferencia de Sócrates que se contenta-

ba con hablarlos), tuvo alguna observación negativa, y el *Eclesiastés* se puede leer aquello de que los muchos libros vuelven al hombre necio. Muchos libros secaron la sesera de Quijano y se puso a no diferenciar la vida de todos los días de las imaginaciones, o en términos filosóficos, la realidad de lo imaginario. Quevedo, que fue erudito, habla de retirarse «con pocos pero doctos libros», con lo cual nos indica que, siendo buenos, lo son más si son pocos. Pero ¿cuáles son esos pocos? Nunca los mismos, salvo para el hombre religioso fundamentalista que tiene al Libro por todos los libros. La única forma de alcanzar esos «pocos pero doctos» libros es ir a por los muchos aunque no todos doctos. El legado del libro canonizado no es el mejor método pedagógico, porque nunca se llega a esos «pocos» si no es perdiéndose entre los muchos. Ya que estamos bíblicos: sólo los encontrará quien se pierda en ellos. Quién no ha vivido ese momento en que damos a alguien joven un libro que nos ha marcado, un libro sobre el que no tenemos ninguna duda de su inmenso valor. El joven lo lee y nos lo devuelve con poco comentario y menos entusiasmo, pero días más tarde le vemos brillar ante un libro que, azarosamente, ha caído en sus manos, tal vez uno de los relatos o novelas de Conan Doyle. Si por un celo pedagógico quisiéramos imponer nuestro canonizado libro, lo impondríamos como un documento fatal y cerrado, tanto al lector como al mundo: no una metáfora, algo que une mundos y nos permite viajar, sino la piedra grave que, inmóvil, se cierra sobre sí y nos expulsa.

El placer de la lectura no viene de ninguna obra en particular ni siquiera de una plétora de libros canónicos (en ocasiones canes que no sufren compañía ni siquiera de sus semejantes). Santa Teresa, de quien no podemos dudar que fuera sublime, fue una gran lectora de libros de caballerías; Sor Juana, algo menos santa que la española, convirtió su celda en una biblioteca: un orbe; Cervantes leía hasta los papeles que encontraba por el suelo, y Borges leía con fruición las enciclopedias y, parece ser hasta a Cansinos Asséns, además de mucha novela policíaca. No hay receta aunque sí, claro está, juicio. Pero la única forma de llegar a los pocos pero doctos libros (quizás ni tan pocos ni tan doctos) es perderse entre los muchos para encontrar aquellos que de verdad nos pertenecen, los que forman parte de la verdadera lectura: el acto de releer. Sin duda Miguel de Cervantes fue un lector de relecturas: tanto que hace de la segunda parte de *El Quijote,* la relectura por antonomasia.

Colaboradores

ANTOINE COMPAGNON: Francés. Profesor de literatura francesa en las universidades de París y Nueva York. Coeditor de Proust en la colección Pléiade.

DOMINIQUE VIART: Francés. Profesor de literatura contemporánea en la universidad de Lille.

ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA: Italiano. Profesor de literatura francesa en la universidad de Viterbo. Editor de Proust en italiano.

RODOLFO BORELLO: Argentino. Ensayista y profesor de literatura española e hispanoamericana (1930-1996).

OSCAR PEYROU: Argentino. Narrador y periodista. Reside en Madrid.

CHARLES SIMIC: Poeta nacido en la antigua Yugoslavia y residente en Inglaterra.

SANTIAGO SYLVESTER: Argentino. Poeta y narrador. Reside en Buenos Aires.

ELENA SANTOS: Española. Profesora de literatura española en institutos de Barcelona.

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO: Español. Arquitecto y crítico de arquitectura. Reside en Madrid.

LEOPOLDO HONTAÑÓN: Español. Crítico de música. Reside en Madrid.

JORDI GRACIA: Español. Profesor de literatura española en la Universidad Central de Barcelona.

JORDI DOCE: Español. Poeta y profesor de lengua y literatura española. Reside en Sheffield (Inglaterra).

CONSUELO TRIVIÑO: Colombiana. Crítica y narradora. Reside en Madrid.

FE DE ERRATAS: En la portada de nuestro número anterior (561, marzo de 1997) donde dice José Santos Torroella debe leerse Rafael Santos Torroella.

La balsa de la Medusa

Número 40 1996

REVISTA TRIMESTRAL

A. de Prada, *De sabios e idiotas. Notas sobre la abstención.* **G. Abril,** *La cultura masiva entre el espectáculo y el ritual.* **P. C. Sutton,** *Elementos rituales de la ópera rock.* **R. Quance,** *Frida Kahlo, o la aniquilación de la madre.* **M. Valdivieso,** *Lucia Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus.* **R. Navarrete-Galiano,** *«Realidad». Galdós y su novela con trasfondo homosexual.* **J. Seoane Pinilla,** *¿Atender a nuestra experiencia?* **V. Bozal,** *La literatura del pobre.* ***Documentos,*** *Encuentro internacional por la Humanidad y contra el Neoliberalismo,* Chiapas, 1996.

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossiers:

Severo Sarduy y *El libro español*

Mario Boero

Centenario de Georges Bataille

Javier Arnaldo - José María Parreño

Arco 1997

Jordi Doce

Carta de Inglaterra

Entrevistas a Fernando Savater y Juan Soriano

Inéditos de Ted Hugues y Tomás Segovia



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL



COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.